


VITAM
IMPENDERE
VERO.



ŒUVRES

COMPLETTES

DE J. J. ROUSSEAU.

ŒUVRES

COMPLETTES

DE J. J. ROUSSEAU,

CITOYEN DE GENÈVE.

NOUVELLE ÉDITION

TOME DOUZIÈME.

A PARIS,

chez { BÉLIN, Libraire, rue St. Jacques, n°. 28.
CAILLE, rue de la Harpe, n°. 150.
GRÉGOIRE, rue du Coq St. Honoré.
VOLLAND, quai des Augustins, n°. 25.

1793.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

Ut psallendi materiem discere
Martian. Cap

TOME SECOND.

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

E.

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisième son de la gamme de l'arétin, que l'on appelle autrement *mi*. (Voyez GAMME).

ECBOLÉ, ou *élévation*. C'était dans les plus anciennes musiques grecques, une altération du genre enharmonique, lorsqu'une corde était accidentellement élevée de cinq dièses au-dessus de son accord ordinaire.

ÉCHELLE, *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut re mi fa sol la si*, de la gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre système, rangés par ordre

que nous appelons *échelle*, les Grecs dans le leur l'appellaient tétracorde, parce qu'en effet leur *échelle* n'était composée que de quatre sons qu'ils répétaient de tétracorde en tétracorde, comme nous fesons d'octave en octave. (Voyez TÉTRACORDE).

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les tétracordes des anciens en un eptacorde ou système de sept notes; au bout desquelles, commençant une autre octave, on trouve des sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle; et il semblera singulier que les Grecs, qui voyaient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru malgré cela devoir rester attachés à leurs tétracordes. *Grégoire* exprima ces sept notes avec les sept premières lettres de l'alphabet latin. *Guy Arétin* donna des noms aux six premières; mais il négligea d'en donner un à la septième, qu'en France on a depuis appelée *si*, et qui n'a point encore d'autre nom que *B mi* chez la plupart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des tons et sémi-tons dont l'*échelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, et qu'on eût pu, par d'autres divisions tout

aussi bonnes, donner aux sons de cette *échelle* un ordre et des rapports différens. Notre systême diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les consonnances et par les différences qui sont entre elles. « Que l'on ait entendu plu-« sieurs fois, dit M. *Sauveur*, l'accord de « la quinte et celui de la quarte, on est porté « naturellement à imaginer la différence qui « est entre eux ; elle s'unit et se lie avec eux « dans notre esprit et participe à leur agré-« ment : voilà le ton majeur. Il en va de « même du ton mineur, qui est la différence « de la tierce mineure à la quarte ; et du sémi-« ton majeur, qui est celle de la même quarte « à la tierce majeure ». Or le ton majeur, le ton mineur et sémi-ton majeur, voilà les degrés diatoniques dont notre *échelle* est composée selon les rapports suivans :

Ton majeur.	Ton mineur.	Sémi-ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Sémi-ton majeur.
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut.

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonnans, et l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la consonnance; et si l'on réunit tous les termes de l'*échelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double; c'est-à-dire comme 1 est à 2; ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes; c'est-à-dire de l'*ut* à son octave.

L'*échelle* qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou diatonique; mais les modernes, divisant ses degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *échelle* qu'ils ont appelée *échelle* sémi-tonique ou chromatique, parce qu'elle procède par sémi-tons.

Pour former cette *échelle*, on n'a fait que partager en deux intervalles égaux ou supposés tels, chacun des cinq tons entiers de l'octave, sans distinguer le ton majeur du ton mineur; ce qui, avec les deux sémi-tons majeurs qui s'y trouvaient déjà, fait une succession de douze sémi-tons sur treize sons consécutifs d'une octave à l'autre.

L'usage de cette *échelle* est de donner les moyens de moduler sur telle note qu'on

veut choisir pour fondamentale, et de pouvoir non-seulement faire sur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *échelle* diatonique, semblable à l'*échelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour tonique une note de la gamme prise à volonté, sans s'embarrasser si les sons par lesquels devait passer la modulation, étaient avec cette note et entre eux dans les rapports convenables, l'*échelle* sémi-tonique était peu nécessaire; quelque *fa* dièse, quelque *si* bémol composaient ce qu'on appelait les *feintes* de la musique : c'étaient seulement deux touches à ajouter au clavier diatonique. Mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers tons une similitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de transporter les mêmes chants et les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, selon le ton quel'on choisissait. L'*échelle* chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable; et c'est par son moyen qu'on porte un chant sur tel degré du clavier que l'on veut choisir, et qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position tel qu'il peut avoir été imaginé par un autre.

Ces cinq sons ajoutés ne forment pas dans

la musique de nouveaux degrés ; mais ils se marquent tous sur le degré le plus voisin, par un bémol si le degré est plus haut, par un dièse s'il est plus bas ; et la note prend toujours le nom du degré sur lequel elle est placée. (Voyez BÉMOL et DIÈSE).

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut savoir que les deux parties ou sémi-tons qui composent le ton majeur, sont dans les rapports de 15 à 16, et de 128 à 135 ; et que les deux qui composent aussi le ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16 et de 24 à 25 : de sorte qu'en divisant toute l'octave selon l'*échelle* sémi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *pl.* L. *fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de M. *Malcolm*, paraît à bien des égards manquer de justesse. Premièrement, les sémi-tons qui doivent être mineurs y sont majeurs ; et celui du *sol* dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièse, et du *mi* au *sol* dièse, y sont trop fortes d'un comma ; ce qui doit les rendre insupportables. Enfin le sémi-ton moyen y étant substitué au sémi-ton maxime, donne

des intervalles faux par-tout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce sémi-ton moyen est plus grand que le majeur même ; c'est-à-dire, moyen entre le maxime et le majeur. (Voyez SÉMI-TON).

Une division meilleure et plus naturelle serait donc de partager le ton majeur en deux sémi-tons, l'un mineur de 24 à 25, et l'autre maxime de 25 à 27 ; laissant le ton mineur divisé en deux sémi-tons, l'un majeur et l'autre mineur, comme dans la table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *échelles* sémitoniques, qui viennent des deux autres manières de diviser l'octave par sémi-tons.

La première se fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, et une autre entre ceux du ton mineur, qui divise l'un et l'autre sons en deux sémi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ et $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes ; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques et en proportion harmonique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand sémi-ton au grave.

De la même manière le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux sémi-tons $\frac{18}{19}$ et $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'octave ainsi calculée donne les rapports exprimés dans la *pl.* L. *fig.* 2.

M. *Salmon* rapporte dans les transactions philosophiques, qu'il a fait devant la société royale une expérience de cette *échelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, et qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains. M. *Malcolm* ajoute qu'ayant calculé et comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *échelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étaient considérablement moindres ; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *échelle* sémi-tonique est celle des Aristoxéniens, dont le P. *Mersenne* a traité fort au long, et que M. *Rameau* a tenté de renouveler dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave par onze moyennes proportionnelles en douze sémi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne

peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 et 2. (Voyez TEMPÉRAMENT).

Comme au genre diatonique et au chromatique les harmonistes en ajoutent un troisième, savoir l'enharmonique, ce troisième genre doit avoir aussi son *échelle*, du-moins par supposition ; car quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, et que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton était exactement composé de deux sémi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique serait nul, et ce genre n'existerait pas. Mais comme un ton mineur même contient plus de deux sémi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux sémi-tons au ton, c'est-à-dire l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure et le bémol de la supérieure, est précisément l'intervalle enharmonique appelé communément quart-de-ton. Ce quart-de-ton est de deux espèces, savoir l'enhar-

monique majeur et l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*échelle* enharmonique que j'ai calculée et insérée dans la *pl.* L. *fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ÉCHO, *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui par-là se répète et se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec ἦχος, *son.*

On appelle aussi *écho* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *échos* pris en ce sens, en deux espèces; savoir :

1°. L'*écho simple* qui ne répète la voix qu'une fois, et 2°. l'*écho double* ou *multiple* qui répète les mêmes sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *échos* simples il y en a de toniques, c'est-à-dire, qui ne répètent que le son musical et soutenu; d'autres syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *échos* multiples, pour former des accords et de l'harmonie avec

une seule voix, en fesant entre la voix et l'*écho* une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés et les mêmes sons répétés. Cette manière de faire un concert à soi tout seul, devrait, si le chanteur était habile et l'*écho* vigoureux, paraître étonnante et presque magnifique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*écho* se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répète de temps en temps, et fort doux, un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *échos* sur le positif; on peut faire aussi des *échos* sur le clavecin, au moyen d'un petit clavier.

L'abbé *Brossard* dit qu'on se sert quelquefois du mot *écho* en la place de celui de *doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument, comme pour faire un *écho*. Cet usage ne subsiste plus.

ÉCHOMÈTRE, *s. m.* Espèce d'échelle graduée, ou de regle divisée en plusieurs parties,

dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, et même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du grec ἦχος, *son*, et de μέτρον, *mesure*.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun usage, et qu'il n'y a de bon *échomètre* qu'une oreille sensible et une longue habitude de la musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage, peuvent consulter le mémoire de M. *Sauveur*, inséré dans ceux de l'académie des sciences, *année* 1701. Ils y trouveront deux échelles de cette espèce, l'une de M. *Sauveur* et l'autre de M. *Loulié*. (Voyez aussi l'article CHRONOMÈTRE.)

ÉCLYSE, *s. f.* Abaissement. C'était, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorsqu'une corde était accidentellement abaissée de trois dièses au-dessous de son accord ordinaire. Ainsi l'*éclyse* était le contraire du *spondéasme*.

ECMÈLE, *adj.* Les sons *ecmèles* étaient chez les Grecs ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie;

par opposition aux sons *emmèles* ou musicaux.

EFFET, *s.m.* Impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *effet* signifie en musique un grand et bel *effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet*; mais on y distinguera sous le nom de *choses d'effet*, toutes celles où la sensation produite paraît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connaître sur le papier les choses d'*effet*; mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs et de tous les commençans, d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens, pour trouver l'*effet* qui les fuit, et d'ouvrir, comme disait un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux; et si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *effet*, et plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire, l'œil cherche sur les

partitions des grands maîtres ces *effets* sublimes et ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits et puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *effets*, et que la force et la simplicité réunies forment toujours son caractère.

ÉGAL, *adj.* Nom donné par les Grecs au système d'*Aristoxène*, parce que cet auteur divisait généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales, dont il assignait ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétracorde, selon le genre et l'espace du genre qu'il voulait établir. (Voyez GENRE, SYSTÊME.)

ÉLÉGIE. Sorte de nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par *Sacadas argien.*

ÉLÉVATION, *s. f. Arsis.* L'*élévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps faible, et s'appelle proprement *levé* : c'était le contraire chez les anciens. L'*élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ELINE. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMÈLE,

EMMÈLE, *adj.* Les sons *emmèles* étaient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante et appréciable, qui peuvent donner une mélodie.

ENDÉMATIE, *s. f.* C'était l'air d'une sorte de danse particulière aux Argiens.

ENHARMONIQUE, *adj. pris subst.* Un des trois genres de la musique des Grecs, appelé aussi très-fréquemment *harmonie* par *Aristoxène* et ses sectateurs.

Ce genre résultait d'une division particulière du tétracorde, selon laquelle l'intervalle qui se trouve entre le lichanos ou la troisième corde, et la mèse ou la quatrième, étant d'un diton ou d'une tierce majeure, il ne restait, pour achever le tétracorde au grave, qu'un sémi-ton à partager en deux intervalles; savoir de l'hypate à la parhypate, et de la parhypate au lichanos. Nous expliquerons au mot *genre* comment se fesait cette division.

Le genre *enharmonique* était le plus doux des trois, au rapport d'*Aristide Quintilien*. Il passait pour très-ancien, et la plupart des auteurs en attribuaient l'invention à *Olympe* phrygien. Mais son tétracorde, ou plutôt son diatessaron de ce genre, ne contenait que

trois cordes qui formaient entre elles deux intervalles incomposés ; le premier d'un sémi-ton, et l'autre d'une tierce majeure : et de ces deux seuls intervalles répétés de tétracorde en tétracorde, résultait alors tout le genre *enharmonique*. Ce ne fut qu'après *Olympe* qu'on s'avisa d'insérer, à l'imitation des autres genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la division dont je viens de parler. On en trouvera les rapports, selon les systèmes de *Ptolomée* et d'*Aristoxène, planche* M. *fig.* 5.

Ce genre si merveilleux, si admiré des anciens, et selon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à mesure que l'art gagnait des combinaisons en perdant de l'énergie, et qu'on suppléait à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi *Plutarque* reprend-il vivement les musiciens de son temps d'avoir perdu le beau des trois genres, et d'oser dire que les intervalles n'en sont pas sensibles, comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce philosophe, devait être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de genre

enharmonique entièrement différent de celui des Grecs. Il consiste comme les deux autres dans une progression particulière de l'harmonie, qui engendre dans la marche des parties, des intervalles *enharmoniques*, en employant à-la-fois ou successivement entre deux notes qui sont à un ton l'une de l'autre, le bémol de l'inférieure et le dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce dièse et ce bémol dussent former un intervalle entre eux, (Voyez ÉCHELLE et QUART-DE-TON) cet intervalle se trouve nul, au moyen du tempérament qui dans le système établi fait servir le même son à deux usages : ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la modulation et de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les transitions *enharmoniques*.

Comme ce genre est assez peu connu, et que nos auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succintes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de septième diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *enharmoniques*; et cela en vertu de cette propriété singulière qu'il a de diviser l'octave entière en

quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre sons qui composent cet accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres sons forment sur celui-ci un accord de septième diminuée. Or le son fondamental de l'accord de septième diminuée est toujours une note sensible; de sorte que sans rien changer à cet accord, on peut par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales, c'est-à-dire sur quatre différentes notes sensibles.

Il suit de-là que ce même accord, sans rien changer ni à l'accompagnement ni à la basse, peut porter quatre noms différens, et par conséquent se chiffrer de quatre différentes manières : savoir d'un $7^{\flat}$ sous le nom de septième diminuée; d'un $^{6}_{\times}\times$ sous le nom de sixte majeure et fausse-quinte; d'un $\times\,^{4}_{\flat}$ sous le nom de tierce mineure et triton; et enfin d'un $\times\,2$ sous le nom de seconde superflue : bien entendu que la clef doit être censée armée différemment, selon les tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manières de sortir d'un accord de septième diminuée, en se supposant successivement dans quatre accords différens ; car la marche fondamentale et naturelle du son qui porte un accord de septième diminuée est de se résoudre sur la tonique du mode mineur, dont il est la note sensible.

Imaginons maintenant l'accord de septième diminuée sur *ut* dièse note sensible : si je prends la tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra note sensible à son tour, et annoncera par conséquent le mode mineur de *fa* : or cet *ut* dièse reste bien dans l'accord de *mi* note sensible ; mais c'est en qualité de *re* bémol, c'est-à-dire de sixième note du ton, et de septième diminuée de la note sensible. Ainsi cet *ut* dièse qui comme note sensible était obligé de monter dans le ton de *re*, devenue *re* bémol dans le ton de *fa*, est obligé de descendre comme septième diminuée. Voilà une transition *enharmonique*. Si au-lieu de la tierce, on prend, dans le même accord d'*ut* dièse, la fausse quinte *sol* pour nouvelle note sensible, l'*ut* dièse deviendra encore *re* bémol, en qualité de quatrième note : autre passage *enharmonique*. Enfin si l'on prend pour note sensible la septième diminuée elle-même, au-

lieu de *si* bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* dièse; ce qui fait un troisième passage *enharmonique* sur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'envisager successivement le même accord, on passe d'un ton à un autre qui en paraît fort éloigné; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auraient dû avoir en premier lieu: et ces passages ménagés à propos, sont capables non-seulement de surprendre, mais de ravir l'auditeur quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété dans le même genre, se tire des différentes manières dont on peut résoudre l'accord qui l'annonce; car quoique la modulation la plus naturelle soit de passer de l'accord de septième diminuée sur la note sensible à celui de la tonique en mode mineur, on peut, en substituant la tierce majeure à la mineure, rendre le mode majeur et même y ajouter la septième pour changer cette tonique en dominante, et passer ainsi dans un autre ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui donnant la

conversion du dièse en bémol ou réciproquement, soient véritablement *enharmoniques ;* parce que dans les trois autres on ne change point de note sensible : encore dans ces neuf diverses modulations n'y a-t-il que trois diverses notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens : de sorte qu'à bien prendre la chose, on ne trouve sur chaque note sensible que trois vrais passages *enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *pl.* L, *fig.* 4, un exemple de tous ces passages).

A l'imitation des modulations du genre diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le genre *enharmonique ;* et pour donner une sorte de règle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a divisé en *diatonique-enharmonique* qui procède par une succession de sémi-tons majeurs, et en *chromatique-enharmonique* qui procède par une succession de sémi-tons mineurs.

Le chant de la première espèce est *diatonique*, parce que les sémi-tons y sont majeurs ; et il est *enharmonique*, parce que deux

sémi-tons majeurs de suite forment un *son* trop fort d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse qui descende de quatre et monte de tierce majeure alternativement Une partie du trio des parques de l'opéra d'Hippolyte est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'opéra de Paris, quoique M. *Rameau* assure qu'il l'avait été ailleurs par des musiciens de bonne volonté, et que l'effet en fut surprenant.

Le chant de la seconde espèce est *chromatique*, parce qu'il procède par sémi-tons mineurs; il est *enharmonique*, parce que les deux sémi-tons mineurs conséentifs forment un ton trop faible d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse fondamentale qui descende de tierce mineure et monte de tierce majeure alternativement. M. *Rameau* nous apprend qu'il avait fait dans ce genre de musique un tremblement de terre dans l'opéra des indes galantes; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une musique commune. (Voyez les élémens de musique de M. d'*Alembert*, pages 91, 92, 93 et 166).

Malgré les exemples cités et l'autorité de

M. *Rameau*, je crois devoir avertir les jeunes artistes que l'*enharmonique - diatonique* et *enharmonique - chromatique* me paraissent tous deux à rejeter comme genres ; et je ne puis croire qu'une musique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la musique les présente ; que l'oreille n'a pas le temps d'appercevoir le rapport très-secret et très-composé des modulations, ni de sous-entendre les intervalles supposés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de ton ni de mode ; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va ; et qu'au milieu de tout cela l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement et dure long-temps; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne se trouble et ne se perde entièrement. Car si-tôt qu'on n'entend

que des accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible et de fondement commun, l'harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, et l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison et sans agrément. Si M. *Rameau*, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la méthaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste eût produit des prodiges, dont le germe était dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffés.

Je ne crois pas même que les simples transitions *enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les chœurs, ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, et dont les parties doivent avoir entre elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*enharmonique*? C'est selon moi le récitatif obligé. C'est dans une scène sublime et pathétique où la voix doit multiplier et varier les inflexions musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire et souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scene que les transitions *enharmoniques* sont bien placées quand on sait les ménager pour les grandes impressions,

et les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole et renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier récitatif de l'Orphée de *Pergolèse* un exemple frappant et simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'*enharmonique*, et comment loin de faire une modulation dure, ces transitions devenues naturelles et faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre genre *enharmonique* est entièrement différent de celui des anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les intervalles *enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandaient, ni dans le chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe ; au-lieu qu'à cette même délicatesse, il faut joindre encore, dans notre musique, une connaissance exacte et un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les

plus brusques et les moins naturelles : car si l'on n'entend pas la phrase, on ne saurait donner aux mots le ton qui leur convient, ni chanter juste dans un système harmonieux, si l'on ne sent l'harmonie.

ENSEMBLE, *adv. souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Ce n'est guère qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition.

L'*ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, et la liaison avec le tout ; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvemens, soit pour saisir le moment et les nuances des *forts* et des *doux*, soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si

nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, et qu'ils s'entendent entre eux ; car il serait impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style serait parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout les maîtres de musique, conducteurs et chefs d'orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les musiciens pour mettre par-tout l'*ensemble* ; et c'est ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La voix récitante est assujétie à la basse et à la mesure ; le premier violon doit écouter et suivre la voix ; la symphonie doit écouter et suivre le premier violon : enfin le clavecin, qu'on suppose tenu par le compositeur, doit être le véritable et le premier guide de tout.

En général, plus le style, les périodes, les phrases, la mélodie et l'harmonie ont de caractère, plus l'ensemble est facile à saisir ; parce que la même idée imprimée vivement

dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la musique ne dit rien, et qu'on n'y sent qu'une suite de notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa partie ; et l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique française n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER, *v. a.* C'est dans l'exécution d'un chant, former avec justesse les sons et les intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guère se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces sons et ces intervalles ; savoir, celle du ton et du mode où ils sont employés, d'où vient peut-être le mot *entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche diatonique ; marche qui paraît la plus commode et la plus naturelle à la voix. Il n'y a plus de difficulté à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le chant d'une hymne, d'un pseaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur. Dans l'église catholique c'est par exemple l'officiant qui *entonne* le *Te Deum* ; dans nos temples,

c'est le chantre qui *entonne* les pseaumes.

ENTR'ACTE, *s. m.* Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra et le commencement de l'acte suivant, et durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une symphonie qui porte aussi le nom d'*entr'acte.*

Il ne paraît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs drames par actes, ni par conséquent connu les *entr'actes.*

La représentation n'était point suspendue sur leurs théâtres depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Ro-Romains qui, moins épris du spectacle, commencèrent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les intervalles offraient du relâche à l'attention des spectateurs; et cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*entr'acte* est fait pour suspendre l'attention et reposer l'esprit du spectateur, le théâtre doit rester vide, et les intermèdes dont on le remplissait autrefois formaient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvait manquer de nuire à la pièce en fesant perdre le fil de l'action. Cependant

Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, et les *entr'actes* de sa dernière pièce étaient remplis par des intermèdes. Les Français, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, et qui n'aiment pas qu'on les tienne long-temps en silence, ont depuis lors réduit les *entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, et il est à désirer pour la perfection des théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens, qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique (Voyez OPÉRA). Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent leurs *entr'actes* des ballets qu'ils bannissent de la pièce : et s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent celle de la transposition de scène ; et promenant ainsi le spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, et pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux asemblage ; et après avoir déjà presque chassé les intermèdes des *entre-actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en

chasser encore la danse, et de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant et isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le théâtre reste vide dans l'*entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue ; car à l'opéra, où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scène, on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paraisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scène; car si la symphonie, ainsi que toute la musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle ? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action ? Je réponds à cela que quoique le théâtre soit vide, le cœur des spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir et soutenir cette impression durant l'*en*-

tr'acte, afin que le spectateur ne se trouve pas, au début de l'acte suivant, aussi froid qu'il l'était au commencement de la pièce, et que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, et leur état est d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens et ce qui touche leur cœur.

L'habile musicien tire de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des scènes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*entr'acte* n'a pas de mesure fixe, mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des

bornes de supposition relativement à la durée hypothétique de l'action totale, et des bornes réelles rélatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle de vingt-quatre heures a un fondement suffisant, et s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celles du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible et régulier dans la nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scène durant l'*entr'acte*. Or ce temps est, dans sa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée et à la durée totale de la représentation, et à la durée partielle et relative de ce qui se passe derrière le théatre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose : savoir, la mesure de l'attention ; car on doit bien se

garder de faire durer l'*entr'acte* jusqu'à laisser le spectateur tomber dans l'engourdissement et approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas au reste une telle précision par elle-même, que le musicien qui a du feu, du génie et de l'ame, ne puisse à l'aide de son orchestre l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le spectateur sur la durée effective de l'*entr'acte*, en la lui fesant estimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la symphonie. Mais il est temps de finir cet article qui n'est déjà que trop long.

ENTRÉE, *s. f.* Air de symphonie par lequel debute un ballet.

Entrée se dit encore à l'opéra, d'un acte entier, dans les opéra ballet dont chaque acte forme un sujet séparé. L'entrée de *Vertume* dans les *Élémens*, l'entrée des *Incas* dans les *Indes Galantes*.

Enfin, *entrée* se dit aussi du moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

ÉOLIEN, *adj.* Le ton ou mode *éolien* était un des cinq modes moyens ou principaux de

la musique grecque, et sa corde fondamentale était immédiatement au-dessus de celle du mode phrygien. (Voyez MODE.)

Le mode *éolien* était grave, au rapport de *Lasus. Je chante*, dit-il, *Cérès et sa fille Mélibée, épouse de Pluton, sur le mode* éolien *rempli de gravité.*

Le nom d'*éolien* que portait ce mode ne lui venait pas des îles Eoliennes, mais de l'Éolie, contrée de l'Asie mineure, où il fut premièrement en usage.

EPAIS, *adj.* genre *épais*, dense, ou *serré* πυκνὸς, est, selon la définition d'*Aristoxène*, celui où, dans chaque tétracorde, la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisième. Ainsi le genre enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un quart-de-ton, ne forment ensemble qu'un sémi-ton; somme beaucoup moindre que le troisième intervalle, qui est d'une tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *épais*; car ses deux premiers intervalles ne forment qu'un ton, moindre encore que la tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *épais*, puisque ses deux

premiers intervalles forment un ton et demi, somme plus grande que le ton qui suit. (Voyez GENRE TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς, comme radical, sont composés les termes *apycni*, *baripycni*, *mesopycni*, *oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne.

EPIAULIE. Nom que donnaient les Grecs à la chanson des meuniers, appelée autrement *hymée*. (Voyez CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tirerait-il point d'ici son étymologie ? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure et se lamente long-temps sur le même ton, ressemble assez à la chanson du moulin, et par métaphore à celle d'un meunier.

EPILENE. Chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnait de la flûte. Voyez *Athénée, livre V*.

EPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébrait chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.

EPISYNAPHE, *s. f.* C'est, au rapport de *Bacchius*, la conjonction des trois tétracordes

consécutifs, comme sont les tétracordes *hypaton*, *méson* et *synnéménon*. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

ÉPITHALAME, *s. m.* Chant nuptial qui se chantait autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles chansons ne sont guère en usage parmi nous; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis et familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes et simples quelques pensées équivoques et obscènes, plus conformes au goût du siècle.

ÉPITRITE. Nom d'un des rhythmes de la musique grecque, duquel les temps étaient en raison sesqui-tierce ou de 3 à 4.

Ce rhythme était représenté par le pied que les poëtes et grammairiens appellent aussi *épitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premières sont en effet aux deux dernières dans la raison de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

EPODE, *s. f.* Chant du troisième couplet, qui dans les odes terminait ce que les Grecs appelaient *la période*, laquelle était composée de trois couplets; savoir, la *strophe* l'*anti-stro-*

phe et l'*épode*. On attribue à *Archiloque* l'invention de l'*épode*.

EPTACORDE, *s. m.* Lyre ou cytharre à sept cordes, comme au dire de plusieurs, était celle de *Mercure*.

Les Grecs donnaient aussi le nom d'*eptacorde* à un système de musique formé de sept sons, tel qu'est aujourd'hui notre gamme. L'*eptacorde* synnéménon, qu'on appelait autrement *lyre de Terpandre*, était composé des sons exprimés par ces lettres de la gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*eptacorde* de *Philolaüs* substituait le béquarre au bémol, et peut s'exprimer ainsi : E, F, G, *a*, *c*, *d*. Il en rapportait chaque corde à une des planètes, l'hypate à *Saturne*, la parhypate à *Jupiter*, et ainsi de suite.

EPTAMÉRIDES, *s. f.* Nom donné par M. *Sauveur* à l'un des intervalles de son système exposé dans les Mémoires de l'académie, année 1701.

Cet auteur divise d'abord l'octave en 43 parties ou *mérides*; puis chacune de celle-ci en 7 *eptamérides*; de sorte que l'octave entière comprend 301 *eptamérides* qu'il subdivise encore. (Voyez DÉCAMÉRIDES.)

Ce

Ce mot est formé de ἑπτὰ, sept, et de μέρὶς, partie.

EPTAPHONE, *s. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avait ménagé un écho qui répétait la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasard, et qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'architecte.

ÉQUISONNANCE, *s. f.* Nom par lequel les anciens distinguaient des autres consonnances celles de l'octave et de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'unisson.

ESPACE, *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne et celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *espaces* dans les cinq lignes; et il y a de plus deux *espaces*, l'un au-dessus l'autre au-dessous de la portée entière: l'on borne, quand il le faut, ces deux *espaces* indéfinis par des lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, les-

quelles augmentent l'étendue de la portée et fournissent de nouveaux *espaces*. Chacun de ces *espaces* divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent, en deux degrés diatoniques ; savoir, un de la ligne inférieure à l'*espace*, et l'autre de l'*espace* à la ligne supérieure. (Voyez PORTÉE.)

ÉTENDUE, *s. f.* Différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *étendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. *Euler*, toute cette *étendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un son qui fait 30 vibrations par seconde et un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*étendue* en musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'intervalles ; d'où il suit que l'*étendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini, comme celle du temps et du lieu. (Voyez INTERVALLE.

EUDROMÉ. Nom de l'air que jouoient

les hautbois aux jeux Sthéniens institués dans Argos en l'honneur de *Jupiter*. *Hiérax*, argien, était l'inventeur de cet air.

ÉVITER, *v. a.* *Eviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer le mode, ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ, *participe*. Cadence *évitée*. (Voy. CADENCE.)

ÉVOVAÉ, *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots, *seculorum amen*, et qui n'est d'usage que dans le plaint-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les pseautiers et antiphonaires des églises catholiques les notes par lesquelles, dans chaque ton et dans les diverses modifications du ton, il faut terminer les versets des pseaumes ou des cantiques.

L'*évovaé* commence toujours par la dominante du ton de l'antienne qui le précède, et finit toujours par la finale.

EUTHIA. *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu. L'*euthia* était une des parties de l'ancienne *Mélopée*.

EXACORDE, *s. m.* instrument à six cor-

des, ou système composé de six sons, tel que l'*exacorde* de *Guy* d'Arezzo.

EXÉCUTANT, *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert; c'est la même chose que concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

EXÉCUTER, *v. a. Exécuter* une pièce de musique c'est chanter et jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir; et la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Comme la musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle partition paraît admirable sur le papier qu'on ne peut entendre *exécuter* sans dégoût; et telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple et commune, dont l'exécution ravit des effets inattendus. Les petits compositeurs, attentifs à donner de la symétrie et du jeu à toutes leurs parties, paraissent ordinairement les plus habiles gens du monde tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'instrumens divers, tant de parties dans leur musique, qu'on ne

puisse rassembler que très-difficilement tous les sujets nécessaires pour l'*exécuter.*

EXÉCUTION, *s. f.* L'action d'exécuter une pièce de musique.

Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs parties dont le rapport exact, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, est extrêmement difficile à observer, et dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *exécution.* C'est peu de lire la musique exactement sur la note ; il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir et rendre le feu de l'expression, avoir sur-tout l'oreille juste et toujours attentive pour écouter et suivre l'ensemble. Il faut, en particulier dans la musique française, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix et le développement des bras du chanteur ; il faut par conséquent que toutes les autres parties soient sans relâche attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'ensemble de l'opéra de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, serait-il à mon avis ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*exécution.*

« Si les Français (dit *Saint Evremont*)
« par leur commerce avec les Italiens, sont
« parvenus à composer plus hardiment, les
« Italiens ont aussi gagné au commerce des
« Français, en ce qu'ils ont appris d'eux à
« rendre leur *exécution* plus agréable, plus
« touchante et plus parfaite. » Le lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les Français croient toute la terre occupée de leur musique, et qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique française différente de la leur.

On appelle encore *exécution* la facilité de lire et d'exécuter une partie instrumentale : et l'on dit par exemple d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'*exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, et à la première vue, les choses les plus difficiles. L'*exécution* prise en ce sens, dépend surtout de deux choses ; premièrement, d'une habitude parfaite de la touche et du doigter de son instrument ; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique et de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des notes isolées, on hésite tou-

jours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*exécution* qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, et en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, et qu'il lirait avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères et composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

EXPRESSION, *s. f.* Qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *expression* de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant et le plus agréable.

Pour donner de l'*expression* à ses ouvrages, le compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son art ; il doit connaître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ses objets, l'habile musicien ne donnera pas non plus

la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, et placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, et voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le musicien veut se faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des instrumens et des voix sont les élémens du langage musical; et la mélodie, par son rapport immédiat avec l'accent grammatical et oratoire, est celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainsi c'est toujours du chant que se doit tirer la principale *expression*, tant dans la musique instrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'est le ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature, parlant sans affectation et sans art. Ainsi le musicien cherchera d'abord un genre de

mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, et celle-ci même à la situation de l'ame de l'interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous ; et l'on ne querelle point ce qu'on aime, du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aigüe et véhémente, tantôt remisse et lâche, tantôt variée et impétueuse, tantôt égale et tranquille dans ses inflexions. De-là le musicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie et des lieux divers dans lesquels il maintient la voix, la fesant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse et de l'abatement, lui arrachant dans le haut les sons aigus de l'emportement et de la douleur, et l'entraînant rapidement par tous les intervalles de son diapason dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Sur-tout il faut bien observer que le

charme de la musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable ; et que la déclamation même pour faire un si grand effet doit être subordonnée à la mélodie : de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes et délicieuses que n'ont jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'opéra français, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des accords à l'*expression* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore ; elle renforce l'*expression* même en donnant plus de justesse et de précision aux inter-

valles mélodieux ; elle anime leur caractère, et marquant exactement leur place dans l'ordre de la modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, et lie ainsi les phrases dans le chant comme les idées se lient dans le discours. L'harmonie envisagée de cette manière fournit au compositeur de grands moyens d'*expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*expression* que dans la seule harmonie ; car alors, au-lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ses accords, et tous les intervalles confondus dans un continuel remplissage n'offrent à l'oreille qu'une suite de sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, et dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniste pour concourir à l'*expression* de la mélodie et lui donner plus d'effet ? Il évitera soigneusement de couvrir le son principal dans la combinaison des accords ; il subordonnera tous ses accompagnemens à la partie chantante ; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres parties ; il renforcera l'effet de certains passages par des accords sensibles ; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse ; il fera

sortir les *expressions* fortes par des dissonances majeures ; il réservera les mineures pour des sentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ses parties par des sons continus et coulés ; tantôt il les fera contraster sur le chant par des notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins ; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un seul intervalle. Par-tout il rendra présent et sensible l'enchaînement des modulations, et fera servir la basse et son harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant, sans sentir en même-temps son rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie poétique ; si nos langues, moins accentuées et moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résultait, notre musique en substitue un autre plus indépendant du discours, dans l'égalité de la mesure, et dans les diverses combinaisons de ses temps, soit à-la-fois dans le tout, soit séparément dans chaque partie. Les quantités de la langue sont presque perdues sous celles de notes ; et la musique, au-lieu de parler

parler avec la parole, emprunte en quelque sorte de la mesure un langage à part. La force de l'*expression* consiste, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il est possible, et à faire que si la mesure et le rhythme ne parlent pas de la même manière, ils disent au-moins les mêmes choses.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la mesure; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, et la même langueur se fait sentir dans les chants qu'elle inspire; mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'ame de grands combats, la parole est inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du spondée et avec la rapidité du pyrrique, et souvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé. C'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du-moins les plus passionnées, sont communément celles où les temps, quoiqu'égaux entr'eux, sont le plus inégalement divisés; au-lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'ame, se peint volontiers avec des notes égales qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une observation que le compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des dissonances et le rapide enchaînement des modulations : il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la mesure et la dureté des accords. Alors quand la tête est perdue et qu'à force d'agitation l'acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique et terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du spectateur et le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant et sublime, vous ne serez que baroque et froid : jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber ; car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, et les foux n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*expression* se tire de la combinaison des sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes et sonores qui en imposent par leur étoffe ; d'autres légères et flexibles, bonnes pour les choses d'exécution ; d'autres sensibles et délicates,

qui vont au cœur par des chants doux et pathétiques. En général les dessus et toutes les voix aigües sont plus propres pour exprimer la tendresse et la douceur ; les basses et concordans pour l'emportement et la colère. Mais les Italiens ont banni les basses de leurs tragédies, comme une partie dont le chant est trop rude pour le genre héroïque, et leur ont substitué les tailles ou tenors, dont le chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes basses plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteaux, et généralement pour tous les caractères de charge.

Les instrumens ont aussi des *expressions* très-différentes selon que le son en est fort ou faible, que le timbre en est aigre ou doux, que le diapason en est grave ou aigu, et qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou moindre quantité. La flûte est tendre, le hautbois gai, la trompette guerrière, le cor sonore, majestueux, propre aux grandes *expressions*. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une *expression* plus variée et plus universelle que du violon. Cet instrument admirable fait le fonds de tous les orchestres, et suffit au grand compositeur pour en

tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers. Le compositeur doit connaître le manche du violon pour doigter ses airs, pour disposer ses arpèges, pour savoir l'effet des cordes à vide, et pour employer et choisir ses tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet instrument.

Vainement le compositeur saura-t-il animer son ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans sa partie, n'est point en état de saisir l'*expression* du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, et il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connaître le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poëte, et celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur. Alors livrez vos

organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée ; faites ce que vous feriez si vous étiez à-la-fois le poëte, le compositeur, l'acteur et le chanteur, et vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse et des ornemens dans les chants qui ne sont qu'élégans et gracieux, du piquant et du feu dans ceux qui sont animés et gais, des gémissemens et des plaintes dans ceux qui sont tendres et pathétiques, et toute l'agitation du *forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire ; par-tout où la mesure se fera vivement sentir et servira de guide aux accens du chant ; par-tout où l'accompagnement et la voix sauront tellement accorder et unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une mélodie, et que l'auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit ; enfin par-tout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du chanteur sans couvrir et défigurer le chant, l'*expression* sera douce, agréable et forte, l'oreille sera

charmée et le cœur ému, le physique et le moral concourront à-la-fois au plaisir des écoutans; et il régnera un tel accord entre la parole et le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire et plaît toujours.

EXTENSION, *s. f.* est, selon *Aristoxène*, une des quatre parties de la Mélopée qui consiste à soutenir long-temps certains sons et au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui tenues les sons ainsi soutenus. (Voyez TENUE).

F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrième son de la gamme diatonique et naturelle, lequel s'appelle autrement *fa*. (Voyez GAMME).

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de la musique. (Voyez CLEF).

FACE, *s. f.* Combinaison, ou des sons d'un accord en commençant par un de ces sons et prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il suit qu'un accord peut avoir autant de *faces* qu'il y a de sons qui le composent ; car chacun peut être le premier à son tour.

L'accord parfait *ut mi sol* a trois *faces*. Par la première, tous les doigts sont rangés par tierces et la tonique est sous l'index : par la seconde *mi sol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, et la tonique est sous le dernier : par la troisième *sol ut mi*, la quarte est entre l'index et le quatrième, et la tonique est sous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT).

Comme les accords dissonans ont ordinairement quatre sons, ils ont aussi quatre *faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER).

FACTEUR, *s. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins.

FAIBLE, *adj.* Temps *faible.* (Voyez TEMPS).

FANFARE, *s. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court et brillant, qui s'exécute par des trompettes, et qu'on imite sur d'autres instrumens. La *fanfare* est communément à deux dessus de trompettes accompagnées de tymbales; et, bien exécutée, elle a quelque chose de martial et de gai qui convient fort à son usage. De toutes les troupes de l'Europe, les Allemandes sont celles qui ont les meilleurs instrumens militaires; aussi leurs marches et leurs *fanfares* font-elles un effet admirable. C'est une chose à remarquer que dans tout le royaume de France il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste, et la nation la plus guerrière de l'Europe a les instrumens militaires les plus discordans; ce qui n'est pas sans inconvénient. Durant les dernières guerres, les paysans de Bohême, d'Autriche et de Bavière,

tous musiciens nés, ne pouvant croire que les troupes réglées eussent des instrumens si faux et si détestables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser, et l'on ne saurait dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie : tant il est vrai que dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens.

FANTAISIE, *s.f.* Pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaisie*, que le caprice est un recueil d'idées singulières et disparates que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir ; au-lieu que la *fantaisie* peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, et qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée. Ainsi le caprice est dans l'espèce et l'assortiment des idées, et la *fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaisie* ; car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *fantaisie*, c'est une pièce ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET).

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE).

FAUSSE-QUINTE, *s. f.* Intervalle dissonant, appelé par les Grecs *hémi-diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un sémi-ton ; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur et d'un sémi-ton majeur, et celui de la *fausse-quinte* seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur et de deux sémi-tons majeurs. Si sur nos claviers ordinaires on divise l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fausse-quinte* comme *si fa*, et de l'autre le triton comme *fa si* ; mais ces deux intervalles égaux en ce sens ne le sont ni quant au nombre des degrés, puisque le triton n'en a que trois, ni dans la précision des rapports, celui de la *fausse-quinte* étant de 45 à 64, et celui du triton de 32 à 45.

L'accord de *fausse-quinte* est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *fausse-quinte*

dissonance, de la *quinte-fausse* réputée consonnance et qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE).

FAUSSE-RELATION. *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION).

FAUSSET, *s. m.* C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait à-peu-près quand il chante le *fausset*, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER).

Si ce mot vient du français *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du latin *faux*, *faucis*, la gorge, il fallait au-lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avais mis : *fauçet*.

FAUX, *adj.* et *adv.* Ce mot est opposé à *juste*. On chante *faux*, quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des cordes *fausses*, des instrumens *faux*. Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille et non dans la glotte. Cependant j'ai vu des

gens qui chantaient très-*faux* et qui accordaient un instrument très-juste. La fausseté de leur voix n'avait donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les instrumens, quand les tons en sont *faux*, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes *fausses*, ou qu'elles ne sont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD. Accord discordant; soit parce qu'il contient des dissonances proprement dites, soit parce que les ordonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX).

FAUX-BOURDON, *s. m.* Musique à plusieurs parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales et dont l'harmonie est toujours syllabique. C'est la psalmodie des catholiques romains, chantée à plusieurs parties. Le chant de nos pseaumes à quatre parties peut aussi passer pour une espèce de *faux-bourdon*, mais qui procède avec beaucoup de lenteur et de gravité.

FEINTE, *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièse ou par un bémol. C'est proprement le nom commun et générique

du dièse et du bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage ; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre langue ; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelait aussi *feintes*, les touches chromatiques du clavier, que nous appelons aujourd'hui touches blanches, et qu'autrefois on fesait noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avaient pas songé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement.

FÊTE, *s. f.* Divertissement de chant et de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra, et qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'opéra même est ennuyeux. Dans un drame intéressant et bien conduit il serait impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'opéra, entre les mots de *fête* et de *divertissement*, est que le premier s'applique plus particu-

lièrement aux tragédies, et le second aux ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *fa* dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paraît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER).

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie: aux notes, comme dans ce mot, *basse-figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord, sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE): à l'harmonie, quand on emploie par supposition et dans une marche diatonique d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, et SUPPOSITION).

FIGURER, *v. a.* C'est passer plusieurs notes pour une; c'est faire des doubles, des variations; c'est ajouter des notes au chant de quelque manière que ce soit: enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voyez DOUBLES, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE).

FILER un son, c'est en chantant ménager sa voix, ensorte qu'on puisse le prolonger long-temps sans reprendre haleine. Il y a

deux manières de *filer* un son : la première en le soutenant toujours également ; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille : la seconde en le renforçant ; ce qui est plus usité dans les passages et roulades. La première manière demande plus de justesse, et les Italiens la préfèrent ; la seconde a plus d'éclat et plaît davantage aux Français.

FIN, *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter et finir. (Voyez RONDEAU).

On n'emploie plus guère ce mot à cet usage, les Français lui ayant substitué le point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL).

FINALE, *s. f.* Principale corde du mode qu'on appelle aussi tonique, et sur laquelle l'air ou la pièce doit finir. (Voyez MODE).

Quand on compose à plusieurs parties, et sur-tout des chœurs, il faut toujours que la basse tombe en finissant sur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter sur sa tierce ou sur sa quinte. Autrefois c'était une règle de donner toujours à la fin

d'une pièce la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût et tout-à-fait abandonné.

FIXE, *adj.* Cordes ou sons *fixes* ou stables, (Voyez SON, STABLE).

FLATTÉ, *s. m.* Agrément du chant français, difficile à définir; mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voyez *pl.* B, *fig.* 13, *au mot* FLATTÉ).

FLEURTIS, *s. m.* Sorte de contre-point figuré, lequel n'est point syllabique ou note sur note. C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop simple. Ce mot a vieilli en tous sens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES).

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* est celui qui sert de fondement à l'accord, (Voyez ACCORD); ou au ton, (Voyez TONIQUE). Basse-*fondamentale* est celle qui sert de fondement à l'harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE). Accord *fondamental* est celui dont la basse est *fondamentale*, et dont les sons sont arrangés selon l'ordre de leur génération: mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche

par des combinaisons ou renversemens ; et pourvu que la basse reste la même, l'accord ne laisse pas pour cela de porter le nom de *fondamental*. Tel est par exemple, cet accord *ut mi sol*, renfermé dans un intervalle de quinte : au-lieu que dans l'ordre de sa génération *ut sol mi*, il comprend une dixième et même une dix-septieme ; puisque l'*ut fondamental* n'est pas la quinte de *sol*, mais l'octave de cette quinte.

FORCE, *s. f.* Qualité de son appelée aussi quelquefois *intensité*, qui le rend plus sensible et le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore, sont ce qui rend le son aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, est ce qui le rend fort ou faible. Quand cet écart est trop grand et qu'on force l'instrument ou la voix (Voyez FORCER), le son devient bruit et cesse d'être appréciable.

FORCER la voix, c'est excéder en haut ou en bas son diapason, ou son volume à force d'haleine ; c'est crier au-lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd sa justesse : cela arrive même aux instrumens où l'on force l'archet

ou le vent ; et voilà pourquoi les Français chantent rarement juste.

FORLANE, *s. f.* Air d'une danse de même nom commune à Venise, sur-tout parmi les Gondoliers. Sa mesure est à $\frac{6}{8}$; elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane*, parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, *adv.* Ce mot s'écrit dans les parties, pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser ; chanter à pleine voix, tirer de l'instrument beaucoup de son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *fortissimo*, dont on n'a guère besoin dans la musique française ; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj.* Temps *fort*. (Voyez TEMPS).

FORTE-PIANO. Substantif italien composé, et que les musiciens devraient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *chiaroscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir et

renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La musique, en imitant la variété des accens et des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, et parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; et voilà ce qu'indique en général le mot *forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opéra et qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être représentés successivement le même jour, et remplir avec leurs entre actes la durée d'un spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, et qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPÉ, *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, et où l'on frappe pour marquer la mesure. (Voyez THÉSIS). On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à

quatre, frappent aussi le troisième. En battant de la main la mesure, les Français ne frappent jamais que le premier temps et marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois, et lèvent le troisième ; ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, et lèvent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples et semblent plus commodes.

FREDON, *s. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide et presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe ; c'est à-peu-près ce que l'on a depuis appelé *roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage et s'écrit, au-lieu que le *fredon* n'est qu'une courte addition de goût ; comme on disait autrefois, une *diminution* que le chanteur fait sur quelque note.

FREDONNER, *v. n.* Faire des *fredons*. Ce mot est vieux, et ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE, *s. f.* Pièce ou morceau de musique où l'on traite, selon certaines règles d'harmonie et de modulation, un chant appelé *sujet*, en le fesant passer successivement et alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres, et les autres communes avec l'imitation.

I. Le sujet procède de la tonique à la dominante ou de la dominante à la tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, et par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la dominante à la tonique quand le sujet s'est annoncé de la tonique à la dominante, et *vice-versâ*. Une partie peut aussi reprendre le même sujet à l'octave ou à l'unisson de la précédente ; mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, et l'autre seulement trois en continuant de monter de la dominante à la tonique, cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, et de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. C'est

autre chose quand on se propose de changer de ton ; alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre corde produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une et l'autre à-la-fois ; que par cette anticipation le sujet se lie, pour ainsi dire, à lui-même, et que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voyez IMITATION).

Outre ces règles, qui sont fondamentales pour réussir dans ce genre de composition, il y en a d'autres qui pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *fugues* en général rendent la musique plus bruyante qu'agréable ; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Or, comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie et de modulation

en modulation ; le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, où à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens : l'un dans le mouvement qu'il faut sans cesse contraster ; de sorte que si la marche de la *fugue* est précipitée, les autres parties procèdent posément par des notes longues ; et au contraire, si la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle, et ne l'empêchent de se faire entendre assez nettement ; ensorte que ce qui serait un vice par-tout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de mélodie ; voilà la grande règle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son, et non pas un autre, fasse l'effet principal ; *unité de mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espèce différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément, *unité de mé-*

lodie. Une autre attention non moins nécessaire est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amène la marche et le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se correspondent à-la-fois dans toutes les parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de ton ; de peur qu'une partie étant dans un ton et l'autre dans un autre, l'harmonie entière ne soit dans aucun, et ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit ; *unité de mélodie.* En un mot, dans toute *fugue*, la confusion de mélodie et de modulation est en même-temps ce qu'il y a de plus à craindre et de plus difficile à éviter : et le plaisir que donne ce genre de musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *fugues* ; comme les *fugues perpétuelles* appelées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, et qui servent plus à étaler l'art des compositeurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugue, du latin *fuga*, *fuite* ; parce que les

les parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'est une *fugue* dont la réponse se fait par mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez CONTRE-FUGUE).

FUSÉE, *s. f.* Trait rapide et continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. (Voyez *pl.* C, *fig.* 4). A moins que la *fusée* ne soit notée, il faut pour l'exécuter qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure.

G.

G *re sol*, G *sol re ut*, ou simplement G. Cinquième son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. (Voyez GAMME).

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique (Voyez CLEF).

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vîte et le modéré : il répond au mot italien *allegro*, employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO).

Ce mot peut s'entendre aussi du caractere d'une musique, indépendamment du mouvement.

GAILLARDE, *s. f.* Air à trois temps gais d'une danse de même nom. On la nommait autrefois *romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du-moins d'Italie.

Cette danse est hors d'usage depuis long-temps. Il en resté seulement un pas, appelé *pas de gaillarde*.

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMAUT. Table ou échelle inventée par *Gui Arétin*, sur laquelle on apprend à nommer et à entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner : ce qui s'appelle *solfier*. (Voyez ce mot)

La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parce que *Gui* employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes, pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les notes jusqu'à l'invention du *si* qui a aboli chez nous les muances, et par conséquent la *main* harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant selon l'opinion commune ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, et une corde au grave, ou plutôt, selon *Meibomius*, ayant par ces additions rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypoproslambanomenos*, et la marqua par le Γ des Grecs; et comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut

les sons graves, selon la méthode des anciens; elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

Cette *gamme* donc dans toute son étendue était composée de vingt cordes ou notes; c'est-à-dire, de deux octaves et d'une sixte majeure. Ces cordes étaient représentées par des lettres et par des syllabes. Les lettres désignaient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avait d'abord que six lettres, enfin que sept, et qu'il fallait recommencer d'octave en octave, on distinguait ces octaves par les figures des lettres. La première octave se marquait par des lettres capitales de cette manière : Γ, A, B, etc. la seconde par des caractères courans *g*, *a*, *b*, et pour la sixte surnuméraire, on employait des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, etc.

Quant aux syllabes, elles ne représentaient que les noms qu'il fallait donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avait que six noms pour sept notes, c'était une nécessité qu'au-moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui se fit de manière que ces deux notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les sémi-tons. Par conséquent dès qu'il se

présentait un dièse ou un bémol qui amenait un nouveau sémi-ton, c'étaient encore des noms à changer; ce qui fesait donner le même nom à différentes notes, et différens noms à la même note selon le progrès du chant; et ces changemens de nom s'appelaient *Muances*.

On apprenait donc ces muances par la gamme. A la gauche de chaque degré on voyait une lettre qui indiquait la corde précise appartenante à ce degré. A la droite, dans les cases, on trouvait les différens noms que cette même note devait porter en montant ou en descendant par béquarre ou par bémol selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire en divers temps plusieurs changemens à la *gamme*. La *fig.* 10, *pl.* A, représente cette *gamme* telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne et en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du béquarre qui est ici la première, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la

première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, et ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la*, passer à *mi* dans la première colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un sémi-ton; savoir, *la fa*: et l'autre toujours un ton; savoir, *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, et faire les transitions de la même manière, etc.

En descendant par béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par béquarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, etc.

Les Anglais n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je

viens d'expliquer, si ce n'est qu'au-lieu de *la fa* et de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, et par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les sons fixes dans les autres *gammes*, et ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *gamme* française, autrement dite *gamme du si*, lève les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en une simple échelle de six degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *pl.* A, *fig.* 11.) La première colonne à gauche est pour chanter par bémol; c'est-à-dire, avec un bémol à la clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *gamme* française qui n'a guère plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *gammes* n'ont par-dessus celle-là, que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le béquarre; c'est-à-dire, pour un dièse à la clef; mais si-tôt qu'on y met plus d'un dièse ou d'un bémol, (ce qui ne se fesait jamais autrefois) toutes ces *gammes* sont également inutiles.

Aujourd'ui que les musiciens français chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme*. C *sol ut*, *ut*, et C ne sont pour eux que la même chose. Mais dans le systême de *Gui*, *ut* est une chose, et C en est une autre fort différente; et quand il a donné à chaque note une syllabe et une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms et les embarras.

GAVOTTE, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est à deux temps, et se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second temps et finit sur le premier. Le mouvement de la *gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent. Elle marque ses phrases et ses repos de deux en deux mesures.

GÉNIE, *s. m.* Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le *génie*. En as-tu: tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connaîtras jamais. Le *génie* du musicien soumet l'univers entier à son art. Il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; et les passions qu'il exprime, il les excite au

fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse et ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats et les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvres de *Léo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le *Métastase* et travaille; son *génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple: c'est-là ce que fait le *génie*, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie*? Homme vulgaire,

ne profane point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître ? tu ne saurais le sentir : fais de la musique française.

GENRE, *s. m.* Division et disposition du tétracorde considéré dans les intervalles des quatre sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'*Euclide*, n'est applicable qu'à la musique grecque dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'accord du tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *genre* régulier, dépendait des trois règles suivantes que je tire d'*Aristoxène*.

La première était que les deux cordes extrêmes du tétracorde devaient toujours rester immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juste ou du diatessaron. Quand aux deux cordes moyennes, elles variaient à la vérité ; mais l'intervalle du lichanos à la mèse ne devait jamais passer deux *tons*, ni diminuer au-delà d'un *ton* ; de sorte qu'on avait précisément l'espace d'un *ton* pour varier l'accord du lichanos, et c'est la seconde règle. La troisième était que l'intervalle de la parhypate, ou seconde corde, à l'hypate, n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme en général cet accord pouvait se diversifier de trois façons, cela constituait trois principaux *genres*; savoir, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles fesaient toujours ensemble une somme moindre que le troisième intervalle, s'appelaient à cause de cela *genres épais* ou *serrés*. (Voyez ÉPAIS).

Dans le diatonique, la modulation procédait par un sémi-ton, un *ton*, et un autre *ton*, *si ut re mi*; et comme on y passait par deux *tons* consécutifs, de-là lui venait le nom de *diatonique*. Le chromatique procédait successivement par deux sémi-tons et un hémi-diton ou une tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* dièse, *mi*; cette modulation tenait le milieu entre celles du diatonique et de l'enharmonique, y fesant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances des sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires; et de-là vient qu'on appelait ce *genre* chromatique ou coloré. Dans l'enharmonique la modulation procédait par deux quarts-de-*ton*, en divisant selon la doctrine d'*Aristoxène* le sémi-ton majeur en deux parties égales, et un diton ou une tierce majeure,

comme *si*, *si* dièse enharmonique, *ut* et *mi*: ou bien selon les Pythagoriciens, en divisant le sémi-ton majeur en deux intervalles inégaux qui formaient, l'un le sémi-ton mineur, c'est-à-dire notre dièse ordinaire, et l'autre le complément de ce même sémi-ton mineur au sémi-ton majeur, et ensuite le diton comme ci-devant, *si*, *si* dièse ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas les deux intervalles égaux du *si* à l'*ut* étaient tous deux enharmoniques ou d'un quart-de-*ton*; dans le second cas il n'y avait d'enharmonique que le passage du *si* dièse à l'*ut*, c'est-à-dire, la différence du sémi-ton mineur au sémi-ton majeur, laquelle est le dièse appelé *de Pythagore* et le véritable intervalle enharmonique donné par la nature.

Comme donc cette modulation, dit M. *Burette*, se tenait d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits intervalles des intervalles presque insensibles, on la nommait *enharmonique*, comme qui dirait *bien jointe*, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux, il y en avait d'autres qui résultaient tous des divers partages du tétracorde, ou des façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. *Aristoxène* subdivise le *genre* diatonique en

syntonique

syntonique et diatonique mol (voyez DIATONIQUE) ; et le *genre* chromatique en mol, hémiolien et tonique, (voyez CHROMATIQUE), dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. *Aristide Quintilien* fait mention de plusieurs autres *genres* particuliers, et il en compte six qu'il donne pour très-anciens ; savoir, le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien, et le syntonolydien. Ces six *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes de mêmes noms, différaient par leurs degrés ainsi que par leur accord ; les uns n'arrivaient pas à l'octave, les autres l'atteignaient, les autres la passaient ; ensorte qu'ils participaient à-la-fois du *genre* et du mode. On en peut voir le détail dans le *musicien grec*.

En général le diatonique se divise en autant d'espèces qu'on peut asssigner d'intervalles différens entre le sémi-ton et le *ton*.

Le chromatique en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles entre le sémi-ton et de dièse enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avait encore un *genre* commun

dans lequel on n'employait que des sons stables qui appartiennent à tous les *genres*, et un *genre* mixte qui participait du caractère de deux *genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *genres*, qui était très-rare, on n'employait pas pour cela plus de quatre cordes, mais on les tendait ou relâchait diversement durant une même pièce ; ce qui ne paraît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un tétracorde était accordé dans un *genre*, et un autre dans un autre ; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans *Aristoxène*, (l. I, part. II), que jusqu'au temps d'*Alexandre*, le diatonique et le chromatique étaient négligés des anciens musiciens, et qu'ils ne s'exerçaient que dans le *genre* enharmonique, comme le seul digne de leur habileté ; mais ce *genre* était entièrement abandonné du temps de *Plutarque*, et le chromatique aussi fut oublié même avant *Macrobe*.

L'étude des écrits des anciens, plus que le progrès de notre musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *genre* diatonique, le chromatique et l'enharmonique, mais sans

aucunes divisions ; et nous considérons ces *genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avaient. C'étaient pour eux autant de manières particulières de conduire le chant sur certaines cordes prescrites. Pour nous ce sont autant de manières de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à suivre les intervalles prescrits par ces *genres* ; de sorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre qu'à la mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer que, dans notre musique, les *genres* sont presque toujours mixtes ; c'est-à-dire, que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, et que l'un et l'autre sont nécessairement mêlés à l'enharmonique. Une pièce de musique toute entière dans un seul *genre*, serait très-difficile à conduire, et ne serait pas supportable ; car dans le diatonique il serait impossible de changer le ton ; dans le chromatique on serait forcé de changer de ton à chaque note, et dans l'enharmonique il n'y aurait absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des règles de l'harmonie, qui assujétissent la succession des accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle succes-

sion enharmonique ou chromatique; et aussi de celles de la mélodie qui n'en saurait tirer de beaux chants. Il n'en était pas de même des *genres* des anciens. Comme les tétracordes étaient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systêmes; si dans la mélodie ordinaire un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres sons que ceux qui se trouvaient nécessairement communs entre eux, le tétracorde aurait eu plus de quatre cordes, et toutes les règles de leur musique auraient été confondues.

M. *Serre* de Genève a fait la distinction d'un quatrième *genre*, duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE).

GIGUE, *s. f.* Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez gai. Les opéra français contiennent beaucoup de *gigues*, et les *gigues* de *Correlli* ont été long-temps célèbres : mais ces airs sont entièrement passés de mode; on n'en fait plus du tout en Italie, et l'on n'en fait plus guère en France.

GOUT, *s. m.* De tous les dons naturels le *goût* est celui qui se sent le mieux et qui s'explique le moins; il ne serait pas ce qu'il est, si l'on pouvait le définir : car il juge des ob-

jets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, et sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a dans la mélodie des chants plus agréables que d'autres quoiqu'également bien modulés; il y a dans l'harmonie des choses d'effet et des choses sans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère: de ces manières, les unes plaisent plus que les autres, et loin de les pouvoir soumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, et je vous dirai ce que c'est que le *goût*.

Chaque homme a un *goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles et bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais. Une voix douce et flexible chargera ses chants d'ornemens agréables; une voix sensible et forte animera les siens des accens de la pas-

sion. L'un cherchera la simplicité dans la mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés ; et tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *goût* enseigne à tirer parti ; tantôt du caractère particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les désirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent ; et c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *goût*. Faites entendre un concert à des oreilles suffisamment exercées et à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera pour l'ordinaire sur le jugement des morceaux et sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles ; et ce jugement commun est alors celui de l'ar-

tiste ou du connaisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide et commune à tous ; et ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés ; que tous ne sont pas gens de *goût*, et que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut disputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui soit le vrai : mais je ne vois guère d'autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la musique française et l'italienne.

Au reste ; le génie crée, mais le *goût* choisit : et souvent un génie trop abondant a besoin d'un censeur sévère qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *goût* on peut faire de grandes choses ; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *goût* qui fait saisir au compositeur les idées du poëte ; c'est le *goût* qui fait saisir à l'éxécutant les idées du

compositeur ; c'est le *goût* qui fournit à l'un et à l'autre tout ce qui peut orner et faire valoir le sujet ; et c'est le *goût* qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *goût* avec une ame froide, et tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, et la sensibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent pour couvrir un peu la fadeur du chant français. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût-du-chant*, et ce *goût* a plusieurs termes qui lui sont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *goût-du-chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque acteur ou actrice à la mode. Tantôt il consiste à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passagères qui changent sans cesse avec leurs auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT, adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, et de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* est opposé à *aigu.* Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le son est *grave.* (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ, *s. f.* C'est cette modification du son par laquelle on le considère comme *grave* ou *bas*, par rapport à d'autres sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus.* Il n'y a point dans la langue française de corrélatif à ce mot; car celui d'*Acuite* n'a pu passer.

La *gravité* des sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur et du diamètre des tuyaux, et en général du volume et de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* est grande; mais il n'y a point de *gravité* absolue, et nul son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles musiques d'Églises, en notes quarrées, rondes ou blanches, s'appelaient jadis du *gros-fa.*

GROUPE, *s. m.* Selon l'abbé *Brossard*, quatre notes égales et diatoniques, dont la première et troisième sont sur le même degré, forment un *groupe.* Quand la deuxième

descend et que la quatrième monte, c'est *groupe ascendant;* quand la deuxième monte et que la quatrième descend, c'est *groupe descendant:* et il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le sens que lui donne l'abbé *Brossard*, ni même l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

GUIDE, *s. f.* C'est la partie qui entre la premiere dans une fugue et annonce le sujet. (Voy. FUGUE.) Ce mot commun en Italie est peu usite en France dans le même sens.

GUIDON, *s. m.* Petit signe de musique, lequel se met à l'extrémité de chaque portée sur le degré où sera placee la note qui doit commencer la portée suivante. Si cette première note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un bemol ou d'un béquarre, il convient d'en accompagner aussi le *guidon.*

On ne se sert plus de *guidons* en Italie, sur-tout dans les partitions, où chaque portée ayant toujours dans l'accolade sa place fixe, on ne saurait guère se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* sont

nécessaires dans les partitions françaises, parce que d'une ligne à l'autre, les accolades embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez acquittée.

GYMNOPÉDIE, *s. f.* Air ou nome sur lequel dansaient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

H.

HARMATIAS. Nom d'un nome dactylique de la musique grecque, inventé par le premier *Olympe* phrygien.

HARMONIE, *s. f.* Le sens que donnaient les Grecs à ce mot dans leur musique est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*harmonie* paraît être la partie qui a pour objet la succession convenable des sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appelées *rhythmica* et *metrica*, qui se rapportent au temps et à la mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague et indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'art; et encore après cela l'*harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette dernière les idées de rhythme et de mesure, sans lesquelles, en effet, nulle mélodie ne peut avoir un carac-

tère déterminé, au-lieu que l'*harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un passage de *Nicomaque*, et par d'autres, qu'ils donnaient aussi quelquefois le nom d'*harmonie* à la consonnance de l'octave, et aux concerts de voix et d'instrumens qui s'exécutaient à l'octave, et qu'ils appelaient plus communément *antiphonies*.

Harmonie, selon les modernes, est une succession d'accords selon les lois de la modulation. Long-temps cette *harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires, ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeait de la bonne ou mauvaise succession des consonnances, et dont on mettait ensuite les décisions en calcul. Mais le père *Mersenne* et M. *Sauveur* ayant trouvé que tout son, bien que simple en apparence, était toujours accompagné d'autres sons moins sensibles qui formaient avec lui l'accord parfait majeur, M. *Rameau* est parti de cette expérience, et en a fait la base de son système harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, et qu'enfin M. d'*Alembert* a pris la peine d'expliquer au public.

M. *Tartini*, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate et non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. *Rameau* fait engendrer les dessus par la basse ; M. *Tartini* fait engendrer la basse par les dessus : celui-ci tire l'*harmonie* de la mélodie ; et le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du chant ou de l'accompagnement. On trouvera au mot *systême* un court exposé de celui de M. *Tartini*. Je continue à parler ici dans celui de M. *Rameau*, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage, comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce systême, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la nature, comme il le répète sans cesse ; qu'il n'est établi que sur des analogies et des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles ; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, et l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu déco-

rer du titre de *démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui ; l'académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice ; et M. *Estève*, de la société royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que dans la loi de la nature, les octaves des sons les représentent et peuvent se prendre pour eux, il n'y avait rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue démonstration. Je reviens à son système.

Le principe physique de la résonnance nous offre des accords isolés et solitaires ; il n'en établit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons accords une pièce de musique ; il faut un sens, il faut de la raison dans la musique ainsi que dans le langage ; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble et puisse être appelé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un accord parfait se résout dans la sensation absolue de chacun des sons qui le composent,

et dans la sensation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes sons forment entre eux : il n'y a rien au-delà de sensible dans cet accord : d'où il suit que ce n'est que par le rapport des sons et par l'analogie des intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit ; et c'est-là le vrai et l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'*harmonie* et de la modulation. Si donc toute l'*harmonie* n'était formée que par une succession d'accords parfaits majeurs, il suffirait d'y procéder par intervalles semblables à ceux qui composent un tel accord ; car alors quelque son de l'accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les accords se trouveraient suffisamment liés, et l'*harmonie* serait une, au-moins en ce sens.

Mais outre que de telles successions excluraient toute mélodie en excluant le genre diatonique qui en fait la base, elles n'iraient point au vrai but de l'art, puisque la musique étant un discours doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espèce, et que l'uniformité des marches harmoniques n'offrirait rien de tout cela. Les marches diatoniques exigeaient que les accords majeurs

et mineurs fussent entremêlés, et l'on a senti la nécessité des dissonances pour marquer les phrases et les repos. Or, la succession liée des accords parfaits majeurs ne donne ni l'accord parfait mineur, ni la dissonance, ni aucune espèce de phrase, et la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. *Rameau* voulant absolument dans son systême tirer de la nature toute notre *harmonie*, a eu recours pour cet effet à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, et qui est renversée de la première. Il a prétendu qu'un son quelconque fournissait dans ses multiples un accord parfait mineur au grave dont il était la dominante ou quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes dont il est la tonique ou fondamentale. Il a avancé comme un fait assuré, qu'une corde sonore fesait vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa douzieme majeure et l'autre à sa dix-septième ; et de ce fait joint au précédent il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du mode mineur et de la dissonance dans l'*harmonie*, mais les règles de la phrase harmonique et de toute la modulation, telles

qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premièrement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du son fondamental, ne frémissent point en entier à ce son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel conséquemment n'a point d'harmoniques en dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de se diviser n'est point particulière à celles qui sont accordées à la douzième et à la dix-septième en-dessous du son principal ; mais qu'elle est commune à tous ses multiples : d'où il suit que les intervalles de douzième et de dix-septième en-dessous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposerait la vérité de cette expérience, cela ne leverait, pas à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. *Rameau*, toute l'*harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet,

c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas les principes de l'*harmonie* ; et c'est une étrange physique de faire vibrer et non résonner le corps sonore, comme si le son lui-même était autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs le corps sonore ne donne pas seulement, outre le son principal, les sons qui composent avec lui l'accord parfait, mais une infinité d'autres sons formés par toutes les aliquotes du corps sonore, qui n'entrent point dans cet accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, et pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la nature ?

Tout son donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses harmoniques, et que c'est par eux qu'il est un son. Cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, et l'on ne distingue qu'un son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort : d'où il suit que la seule bonne *harmonie* est l'unisson, et qu'aussi-tôt qu'on distingue les consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement en fesant sonner certains

harmoniques et non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entre eux tous pour produire la sensation d'un son unique; et l'unité de la nature est détruite. On produit en doublant ces harmoniques un effet semblable à celui qu'on produirait en étouffant tous les autres : car alors il ne faut pas douter qu'avec le son générateur, on n'entendît ceux des harmoniques qu'on aurait laissés; au-lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent et concourent ensemble à produire et renforcer la sensation unique du son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'orgue, lorsqu'ôtant successivement les registres, on laisse avec le principal la doublette et la quinte : car alors cette quinte et cette tierce qui restaient confondues, se distinguent séparément et désagréablement.

De plus, les harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres harmoniques, lesquels ne le sont pas du son fondamental : c'est par ces harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; et ces mêmes harmoniques qui font ainsi sentir l'accord n'entrent point dans son *harmonie*. Voilà pourquoi les consonnances les plus

parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre ; et je ne doute pas que l'octave elle-même ne déplût comme les autres, si le mélange des voix d'hommes et de femmes n'en donnait l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la dissonance, puisque non-seulement les harmoniques du son qui la donnent, mais ce son lui-même, n'entrent point dans le systême harmonieux du son fondamental : ce qui fait que la dissonance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres sons.

Chaque touche d'un orgue, dans le plein-jeu, donne un accord parfait tierce majeure qu'on ne distingue pas du son fondamental, à moins qu'on ne soit d'une attention extrême et qu'on ne tire successivement les jeux ; mais ces sons harmoniques ne se confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit et d'un arrangement de registres par lequel les tuyaux qui font résonner le son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ses harmoniques. Or, on n'observe point et l'on ne saurait observer cette proportion continuelle dans un concert, puisqu'attendu le renversement de l'*harmo-*

nie, il faudrait que cette plus grande force passât à chaque instant d'une partie à une autre ; ce qui n'est pas praticable, et défigurerait toute la mélodie.

Quand on joue de l'orgue, chaque touche de la basse fait sonner l'accord parfait majeur ; mais parce que cette basse n'est pas toujours fondamentale, et qu'on module souvent un accord parfait mineur, cet accord parfait majeur est rarement celui que frappe la main droite ; de sorte qu'on entend la tierce mineure avec la majeure, la quinte avec le triton, la septième superflue avec l'octave et mille autres cacophonies dont nos oreilles sont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes ; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste, et qu'on mettrait pour la première fois à l'épreuve de cette *harmonie*.

M. *Rameau* prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leur basse, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée, entonnera naturellement cette basse. C'est-là un préjugé de musicien, démenti par toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse ni *harmonie* ne trouvera de

lui-même ni cette harmonie ni cette basse ; mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on songe que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une *harmonie*, des accords, et qui trouvent ce mélange agréable ; quand on songe que le monde a duré tant de siècles sans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts, aucune ait connu cette *harmonie* ; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie ; que les langues orientales, si sonores, si musicales ; que les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre *harmonie* ; que sans elle leur musique avait des effets si prodigieux ; qu'avec elle la nôtre en a de si faibles ; qu'enfin il était réservé à des peuples du nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accens et de la mélodie des inflexions, de

faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art ; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre *harmonie* n'est qu'une invention gothique et barbare dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art et à la musique vraiment naturelle.

M. *Rameau* prétend cependant que l'*harmonie* est la source des plus grandes beautés de la musique ; mais ce sentiment est contredit par les faits et par la raison.

Par les faits ; puisque tous les grands effets de la musique ont cessé, et qu'elle a perdu son énergie et sa force depuis l'invention du contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes qui ne transportent que des gens versés dans l'art, au-lieu que les véritables beautés de la musique étant de la nature sont et doivent être également sensibles à tous les hommes savans et ignorans. Par la raison, puisque l'*harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique formant les images ou exprimant des sentimens se puisse élever au genre dramatique ou imitatif,

tatif, qui est la partie de l'art la plus noble et la seule énergique; tout ce qui ne tient qu'au physique des sons étant très-borné dans le plaisir qu'il nous donne, et n'ayant que très-peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de musique. Les anciens ont souvent donné ce nom au genre appelé plus communément *genre enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, est celle où la basse est fondamentale, et où les parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles et avec cette basse. HARMONIE RENVERSÉE, est celle où le son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des parties supérieures, et où quelqu'autre son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs notes sur un accord. On *figure* l'*harmonie* par degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres notes que celles qui forment l'accord des notes qui ne sonnent point sur la basse et sont comptées pour rien dans l'*harmonie* : ces

notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des temps, principalement des temps forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la première note du temps brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les notes qui forment l'accord, soit consonnant, soit dissonant. L'*harmonie* se figure encore par des sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie, et même quelquefois tout ce qui est sonore et remplit l'oreille dans les voix, dans les instrumens, dans la simple mélodie.

HARMONIQUES, *adj.* Ce qui appartient à l'harmonie; comme les divisions *harmoniques* du monocorde, la proportion *harmonique*, le canon *harmonique*, etc.

HARMONIQUE, *s. des deux genres.* On appelle ainsi tous les sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un son quelconque et le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les *harmoniques*. Ce mot s'emploie au masculin

quand on sous-entend le mot son, et au féminin quand on sous-entend le mot *corde.*

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE, *s. m.* Musicien savant dans l'harmonie. *C'est un bon* harmoniste. *Durante est le plus grand* harmoniste *de l'Italie, c'est-à-dire du monde.*

HARMONOMETRE, *s. m.* Instrument propre à mesurer les rapports harmoniques. Si l'on pouvait observer et suivre à l'oreille et à l'œil les ventres, les nœuds et toutes les divisions d'une corde sonore en vibration, l'on aurait un *harmonomètre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, et c'est le meilleur *harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de chanson propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT, *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*aigu*, et ce terme est opposé à *bas.* C'est ainsi qu'on dira que le ton est trop *haut*, qu'il faut monter l'instrument plus *haut.*

Haut, s'emploie aussi quelquefois impro-

prement pour *fort. Chantez plus* haut; *on ne vous entend pas.*

Les anciens donnaient à l'ordre des sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçaient en *haut* les sons graves, et en bas les sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut est encore dans celles des quatre parties de la musique qui se subdivisent, l'épithète qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS, *s. m.* C'est, quand les dessus chantans se subdivisent, la partie supérieure. Dans les parties instrumentales on dit toujours *premier dessus* et *second dessus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *haut-dessus* et *bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'homme les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la *basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la musique italienne, cette partie qu'ils appellent *contr'alto*, et qui répond à la *haute-contre*, est presque toujours chantée

par des *bas-dessus*, soit femmes soit castrati. En effet la *haute-contre* en voix d'homme n'est point naturelle ; il faut la forcer pour la porter à ce diapason : quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur et rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette partie de la musique qu'on appelle aussi simplement *taille*. Quand la taille se subdivise en deux autres parties, l'inférieure prend le nom de *basse-taille* ou concordant, et la supérieure s'appelle *haute-taille*.

HÉMI. Mot grec fort usité dans la musique, et qui signifie *demi* ou *moitié*. (Voyez SÉMI.)

HÉMIDITON. C'était dans la musique grecque l'intervalle de tierce majeure diminuée d'un sémi-ton ; c'est-à-dire, la tierce mineure. L'*hémiditon* n'est point, comme on pourrait croire, la moitié du diton ou le *ton* : mais c'est le diton moins la moitié d'un *ton* ; ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot grec qui signifie l'*entier et demi*, et qu'on a consacré en quelque sorte à la musique. Il exprime le rapport des deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15

à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport sesquialtère*.

C'est de ce rapport que naît la consonnance appelée *diapente* ou quinte : et l'ancien rhythme sesquialtère en naissait aussi.

Les anciens auteurs italiens donnent encore le nom d'*hémiole* ou *hémiolie* à cette espèce de mesure triple dont chaque temps est une noire. Si cette noire est sans queue, la mesure s'appelle *hémiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement et qu'il faut deux noires à queue pour chaque temps. Si chaque temps ne contient qu'une noire à queue, la mesure se bat du double plus vîte, et s'appelle *hemiola minore*.

HÉMIOLIEN, *adj*. C'est le nom que donne *Aristoxène* à l'une des trois espèces du genre chromatique, dont il explique les divisions. Le tétracorde 30 y est partagé en trois intervalles, dont les deux premiers, égaux entre eux, sont chacun la sixième partie, et dont le troisième est les deux tiers. $5+5+20=30$.

HEPTACORDE, HEPTAMÉRIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, etc. (Voyez EPTACORDE, EPTAMÉRIDE, EPTAPHONE, etc.).

HERMOSMENON. (Voyez MŒURS).

HEXARMONIEN, *adj.* Nome ou chant d'une mélodie efféminée et lâche, comme *Aristophane* le reproche à *Philoxène* son auteur.

HOMOPHONIE, *s. f.* C'était dans la musique grecque cette espèce de symphonie qui se fesait à l'unisson, par opposition à l'antiphonie qui s'exécutait à l'octave. Ce mot vient de ὁμὸς pareil, et de φωνή son.

HYMÉE. Chanson des meuniers chez les anciens Grecs, autrement dite *épiaulie*. (Voyez ce mot).

HYMÉNÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *épithalame*. (Voyez ÉPITHALAME).

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des dieux ou des héros. Il y a cette différence entre l'*hymne* et le cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, et l'*hymne* aux personnes. Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des *hymnes*. *Orphée* et *Linus* passaient chez les Grecs pour auteurs des premières *hymnes*; et il nous reste parmi les poésies d'*Homère* un recueil d'*hymnes* en l'honneur des dieux.

HYPATE, *adj.* Epithète par laquelle les Grecs distinguaient le tétracorde le plus bas, et la plus basse corde de chacun des deux plus bas tétracordes ; ce qui pour eux était tout le contraire : car ils suivaient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, et plaçaient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *aigu* et *grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *haut* et *bas*.

On appelait donc *tétracorde hypaton*, ou des *hypates*, celui qui était le plus grave de tous, et immédiatement au-dessus de la proslambanomène ou plus basse corde du mode ; et la première corde du tétracorde qui suivait immédiatement celle-là, s'appelait *hypate-hypaton* ; c'est-à-dire, comme le traduisaient les latins, la *principale* du tétracorde des *principales*. Le tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelait *tétracorde-méson* ou *des moyennes* ; et la plus grave corde s'appelait *hypate-méson* ; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*hypate*, *principale*, *élevée* ou *suprême*, a été donné à la plus grave des cordes

du diapason, par allusion à *Saturne*, qui des sept planètes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce *Nicomaque* était pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'était la plus basse corde du plus bas tétracorde des Grecs, et d'un ton plus haut que la proslambanomène. (Voyez l'article précédent).

HYPATE-MÉSON. C'était la plus basse corde du second tétracorde, laquelle était aussi la plus aigüe du premier, parce que ces deux tétracordes étaient conjoints. (Voyez HYPATE).

HYPATOÏDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS).

HYPERBOLÉIEN, *adj.* Nome ou chant de même caractère que l'hexarmonien. (Voyez HEXARMONIEN).

HYPERBOLÉON. Le tétracorde *hyperboléon* était le plus aigu des cinq tétracordes du système des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερβολαὶ *sommets*, *extrémités*; les sons des plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction les deux tétracordes séparés par l'intervalle d'une

octave, comme étaient le tétracorde des hypates et celui des hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la musique grecque, autrement appelé *mixo-lydien*, duquel la fondamentale ou tonique était une quarte au-dessus de celle du mode dorien. (Voyez MODE).

On attribue à *Pythoclide* l'invention du mode *hyper-dorien*.

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze modes de la musique des Grecs, et duquel la fondamentale ou tonique était une quarte au-dessus de celle du mode éolien. (Voyez MODE).

Le mode *hyper-éolien*, non plus que l'hyper-lydien qui le suit, n'était pas si ancien que les autres. *Aristoxène* n'en fait aucune mention; et *Ptolomée*, qui n'en admettait que sept, n'y comprenait pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN ou *mixo-lydien aigu*. C'est le nom qu'*Euclyde* et plusieurs anciens donnent au mode appelé plus communément *hyper-ionien*.

HYPER-IONIEN. Mode de la musique grecque, appelé aussi par quelques-uns hyper-iastien ou *mixo-lydien aigu*; lequel

avait sa fondamentale une quarte au-dessus de celle du mode ionien. Le mode ionien est le douzième en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'*Alypius*. (Voyez MODE).

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale était une quarte au-dessus de celle du mode lydien. Ce mode, non plus que son voisin l'hyper-éolien, n'était pas si ancien que les treize autres; et *Aristoxène* qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE).

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des modes de la musique, grecque, autrement appelé *hyper-phrygien*. (Voyez ce mot.).

HYPER-PHRYGIEN, appelé aussi par *Euclyde*, *hyper-mixo-lydien*, est le plus aigu des treize modes d'*Aristoxène*, fesant le diapason ou l'octave avec l'hypo-dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE).

HYPO-DIAZEUXIS, est selon le vieux *Bacchius* l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétracordes séparés par une disjonction, et de plus par un troisième tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *hypo-dyazeuxis* entre les tétracordes hypaton et diézeug-

ménon, et entre les tétracordes synnéménon et hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE).

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. *Euclyde* dit que c'est le plus élevé ; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *hypate*.

Le mode *hypo-dorien* a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode dorien. Il fut inventé dit-on par *Philoxène ;* ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-ÉOLIEN. Mode de l'ancienne musique appelé aussi par *Euclyde hypo-lydien grave*. Ce mode a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode éolien. (Voyez MODE).

HYPO-IASTIEN. (Voyez HYPO-IONIEN).

HYPO-IONIEN. Le second des modes de l'ancienne musique, en commençant par le grave. *Euclyde* l'appelle aussi *hypo-iastien* et *hypo-hprygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode ionien. (Voyez MODE).

HYPO-LYDIEN. Le cinquième mode de l'ancienne musique, en commençant par le grave. *Euclyde* l'appelle aussi *hypo-iastien* et

et *hypo-phrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. (Voyez MODE).

Euclyde distingue deux modes *hypo-lydiens*; savoir l'aigu qui est celui de cet article, et le grave qui est le même que l'hypo-éolien.

Le mode *hypo-lydien* était propre aux chants funèbres, aux méditations sublimes et divines : quelques-uns en attribuent l'invention à *Polymneste* de Colophon, d'autres à *Damon* l'athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par *Gui* d'Arezzo à ceux de l'ancienne musique : c'est proprement le plagal du mode mixo-lydien, et sa fondamentale est la même que celle du mode dorien. (Voyez MODE).

HYPO-PHRYGIEN. Un des modes de l'ancienne musique dérivé du mode phrygien, dont la fondamentale était une quarte au-dessus de la sienne.

Euclyde parle encore d'un autre mode hypo-phrygien au grave de celui-ci : c'est celui qu'on appelle plus correctement hypo-ionien. (Voyez ce mot).

Le caractère du mode *hypo-phrygien* était

calme, paisible, et propre à tempérer la véhémence du phrygien. Il fut inventé dit-on par *Damon*, l'ami de *Pythias* et l'élève de *Socrate*.

HYPO-PROSLAMBANOMÈNOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par *Gui* d'Arezzo, un ton plus bas que la proslambanomène des Grecs; c'est-à-dire au-dessous de tout le système. L'auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'alphabet grec, et de-là nous est venu le nom de la *gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de cantique sur lequel on dansait aux fêtes des dieux.

HYPO-SYNAPHE est, dans la musique des Grecs, la disjonction des deux tétracordes séparés par l'interposition d'un troisième tétracorde conjoint avec chacun des deux; ensorte que les cordes homologues des deux tétracordes disjoints par *hypo-synaphe*, ont entre elles cinq tons ou une septième mineure d'intervalle. Tels sont les deux tétracordes *hypaton* et *synnéménon*.

I.

IALEME. Sorte de chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même peuple, et le *Manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON).

IAMBIQUE, *adj.* Il y avait dans la musique des anciens deux sortes de vers *iambiques*, dont on ne fesait que réciter les uns aux sons des instrumens, au-lieu que les autres se chantaient. On ne comprend pas bien quel effet devait produire l'accompagnement des instrumens sur une simple récitation; et tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la poésie grecque ou du-moins l'*iambique* se fesait par des sons appréciables, harmoniques, et tenait encore beaucoup de l'intonation du chant.

IASTIEN. Nom donné par *Aristoxène* et *Alypius* au mode que les autres auteurs appellent plus communément *ionien*. (Voyez MODE).

JEU, *s. m.* L'action de jouer d'un ins-

trument. (Voyez JOUER). On dit *plein-jeu*, *demi-jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les sons de l'instrument.

IMITATION, *s. f.* La musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*imitation*, ainsi que la poésie et la peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les beaux-arts comme l'a montré M. le *Batteux*. Mais cette *imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique semblerait avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille ; et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit ; comme

quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse.

Mais la musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la musique les *imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas ; et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non-seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses ; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *harmonie* qu'on ne tire

d'elle aucun principe qui mène à l'*imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des accords et les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel est ce principe que l'harmonie ne fournit pas, et quels traits donnés par la nature sont employés par la musique pour représenter ces objets et ces passions.

IMITATION, dans son sens technique, est l'emploi d'un même chant ou d'un chant semblable, dans plusieurs parties qui le font entendre l'une après l'autre, à l'unisson, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelqu'autre intervalle que ce soit. L'*imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs notes; pourvu que ce même chant se reconnaisse toujours et qu'on ne s'écarte point des lois d'une bonne modulation. Souvent pour rendre l'*imitation* plus sensible, on la fait précéder de silences ou de notes longues qui semblent laisser éteindre le chant au moment que l'*imitation* le ranime. On traite l'*imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot les règles en sont aussi relâchées que celles de la fugue sont sévères:

c'est pourquoi les grands maîtres la dédaignent, et toute *imitation* trop affectée décèle presque toujours un écolier en composition.

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a plusieurs sens en musique. Un accord *imparfait* est par opposition à l'accord parfait, celui qui porte une sixte ou une dissonance ; et par opposition à l'accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les sons qui lui conviennent et qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD).

Le temps ou mode *imparfait* était dans nos anciennes musiques celui de la division double. (Voyez MODE).

Une cadence *imparfaite* est celle qu'on appelle autrement cadence irrégulière. (Voyez CADENCE).

Une consonnance *imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la tierce ou la sixte. (Voyez CONSONNANCE).

On appelle, dans le plain-chant, *modes imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, et restent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'est faire et chanter impromptu des chansons, airs et paroles

qu'on accompagne communément d'une guitare ou autre pareil instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie que de voir deux masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement, dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *improvisar* est purement italien : mais comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un intervalle *incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, et n'a point d'autre élément que lui-même; tel, par exemple, que le dièse enharmonique, le comma, même le sémi-ton.

Chez les Grecs les intervalles *incomposés* étaient différens dans les trois genres, selon la manière d'accorder les tétracordes. Dans le diatonique le semi-ton et chacun des deux tons qui le suivent étaient des intervalles *incomposés*. La tierce mineure qui se trouve entre la troisième et la quatrième cordes dans le genre chromatique, et la tierce majeure qui se trouve entre les mêmes cordes dans le

genre enharmonique, étaient aussi des intervalles *incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le systême moderne qu'un seul intervalle *incomposé;* savoir le sémi-ton. (Voyez SÉMI-TON.)

INHARMONIQUE, *adj. Relation inharmonique* est, selon M. *Savérien*, un terme de musique; et il renvoie, pour l'expliquer, au mot *relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT, *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre et varier les sons à l'imitation de la voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, et d'exciter ensuite, par leurs vibrations dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du son; et tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manières de rendre des sons sur des *instrumens;* savoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, et par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot *musique* de l'invention de ces *instrumens*.

Ils se divisent généralement en *instrumens* à cordes, *instrumens* à vent, *instrumens* de percussion. Les *instrumens* à cordes, chez les anciens, étaient en grand nombre; les plus connus sont les suivans : *lyra, psalterium, trigonium, sambuca, cithara, pectis, magas, barbiton, testudo, epigonium, simmicium, epandoron, etc.* On touchait tous ces *instrumens* avec les doigts ou avec le plectrum, espèce d'archet.

Pour leurs principaux *instrumens* à vent, ils avaient ceux appelés *tibia, fistula, tuba, cornu, lituus*, etc.

Les *instrumens* de percussion étaient ceux qu'ils nommaient *tympanum, cymbalum, crepitaculum, tintinnabulum, crotalum*, etc. Mais plusieurs de ceux-ci ne variaient point les sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *instrumens* ni pour ceux de la musique moderne, dont le nombre est excessif. La partie instrumentale, dont un autre s'était chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le plan de mon travail pour l'encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connaissances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des instrumens. *Tour de chant* instrumental ; *musique* instrumentale.

INTENSE, *adj.* Les sons *intenses* sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce sont aussi ceux qui étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot est latin, ainsi que celui de *remisse* qui lui est opposé : mais dans les écrits de musique théorique on est obligé de franciser l'un et l'autre.

INTERCIDENCE, *s. f.* Terme de plain-chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMÈDE, *s. m.* Pièce de musique et de danse qu'on insère à l'opéra, et quelquefois à la comédie entre les actes d'une grande pièce, pour égayer et reposer en quelque sorte l'esprit du spectateur attristé par le tragique, et tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *intermèdes* qui sont de véritables drames comiques ou burlesques, lesquels coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent et tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du spectateur en sens contraire, et d'une manière très-opposée au bon goût et à la raison, Comme la danse en Ita-

lic n'entre point et ne doit point entrer dans la constitution du drame lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le théâtre, de l'employer hors d'œuvre et détachée de la pièce. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer par un ballet agréable les impressions tristes, laissées par la représentation d'un grand opéra, et j'approuve fort que ce ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la pièce : mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les actes par de semblables ballets, qui divisant ainsi l'action et détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque acte une pièce nouvelle.

INTERVALLE, *s. m.* Différence d'un son à un autre entre le grave et l'aigu : c'est tout l'espace que l'un des deux aurait à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*intervalle* à l'*étendue* est que l'*intervalle* est considéré comme indivisé, et l'étendue comme divisée. Dans l'*intervalle* on ne considère que les deux termes; dans l'étendue on en suppose d'intermédiaires. L'étendue forme un système; mais l'*intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus

général, il est évident qu'il y a une infinité d'*intervalles* : mais comme en musique on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain systême, on borne aussi par-là le nombre des *intervalles* à ceux que ces sons peuvent former entre eux : de sorte qu'en combinant deux à deux tous les sons d'un systême quelconque, on aura tous les *intervalles* possibles dans ce même systême ; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les anciens divisaient les *intervalles* de leur musique en *intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelaient *diastêmes*, et en *intervalles* composés, qu'ils appelaient *systêmes*. (Voyez ces mots.) Les *intervalles*, dit *Aristoxène*, diffèrent entre eux en cinq manières. 1°. en étendue ; un grand *intervalle* diffère ainsi d'un plus petit. 2°. En résonnance ou en accord ; c'est ainsi qu'un *intervalle* consonnant diffère d'un dissonant. 3°. En quantité ; comme un *intervalle* simple diffère d'un *intervalle* composé. 4°. En genre ; c'est ainsi que les *intervalles* diatoniques, chromatiques, enharmoniques, diffèrent entre eux. 5°. En nature de rapport ; comme l'*intervalle* dont la raison peut s'ex-

primer en nombres, diffère d'un *intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *intervalles*, selon *Bacchius* et *Gaudence*, est le dièse enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du mode hypo-dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'hypo-mixo-lydien, serait de trois octaves complètes; mais comme il y a une quinte à retrancher ou même une sixte, selon un passage d'*Adraste*, cité par *Meibomius*, reste la quarte par-dessus le dis-diapason, c'est-à-dire, la dix-huitième pour le plus grand *intervalle* du diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisaient comme nous les *intervalles* en consonnans et dissonans; mais leurs divisions n'étaient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE. Ils subdivisaient encore les *intervalles* consonnans en deux espèces, sans y compter l'unisson, qu'ils appelaient *homophonie* ou parité de sons, et dont l'*intervalle* est nul. La première espèce était l'*antiphonie* ou opposition des sons, qui se fesait à l'octave ou à la double octave, et qui n'était proprement qu'une réplique du même son, mais pour

tant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espèce était la *paraphonie* ou distinction de sons, sous laquelle on comprenait toute consonnance autre que l'octave et ses répliques; tous les *intervalles*, dit *Théon* de Smyrne, qui ne sont ni dissonans, ni unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs diastèmes ou *intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur: car le diésis même n'était pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple, le sémi-ton est un *intervalle* simple dans le genre chromatique et dans le diatonique, composé dans l'enharmonique. Le *ton* est composé dans le chromatique et simple dans le diatonique; et le diton même ou la tierce majeure, qui est un *intervalle* composé dans le diatonique, est un composé dans l'enharmonique. Ainsi, ce qui est système dans un genre peut être diastême dans un autre, et réciproquement.

IV. Sur les genres, divisez successivement le même tétracorde, selon le genre diatonique, selon le chromatique et selon l'enharmonique, vous aurez trois accords différens,

lesquels comparés entre eux, au-lieu de trois *intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons et compositions qu'on en peut faire, et les différences de tous ces *intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *intervalle* de chaque tétracorde dans l'enharmonique et dans le chromatique mol d'*Aristoxène*, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$, et les deux cordes aiguës feront entre elles un *intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet article me mène à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendaient avoir bien simplifié la musique par leurs divisions égales des *intervalles*, et se moquaient fort de tous les calculs de *Pythagore*. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'était guère que dans les mots, et que si les pythagoriciens avaient un peu mieux entendu leur maître et la musique, ils auraient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avait pas imaginé le rapport des sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de

ses observations: *Aristoxène* incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un systême tout différent; et comme s'il eût pu changer la nature à son gré, pour avoir simplifié les mots il crut avoir simplifié les choses, au-lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des consonnances étaient simples et faciles à exprimer, ces deux philosophes étaient d'accord là-dessus: ils l'étaient même sur les premières dissonnances; car ils convenaient également que le *ton* était la différence de la quarte à la quinte: mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? *Aristoxène* partait pourtant de-là pour n'en point vouloir, et sur ce *ton* dont il se vantait d'ignorer le rapport, il bâtissait toute sa doctrine musicale. Qu'y avait-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations et la justesse de celles de *Pytagore*? Mais, aurait-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple et plutôt fait que vos comma, vos limma, vos apotomes. Je l'avoue, eût répondu *Pythagore;* mais dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût répliqué qu'il les entonnait

naturellement, ou qu'il les prenait sur son monocorde. Hé bien, eût dit *Pithagore*, entonnez-moi juste le quart d'un ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, *Pithagore* eût ajouté: Mais est-il bien divisé votre monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle methode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un ton. Je ne saurais voir en pareil cas ce qu'*Aristoxène* eût pu répondre. Car, de dire que l'instrument avait été accordé sur la voix, outre que c'eut été tomber dans le cercle, cela ne pouvait convenir aux Aristoxéniens, puisqu'ils avouaient tous avec leur chef qu'il fallait exercer long-temps la voix sur un instrument de la dernière justesse, pour venir à bout de bien entonner les *intervalles* du chromatique mol et du genre enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés et même des opérations géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers et les quarts de ton d'*Aristoxène*, que pour assigner les rapports de *Pythagore*, c'est avec raison que *Nicomaque*, *Boece* et plusieurs autres théoriciens, préféraient les rapports justes et harmoniques de leur maître aux

divisions du systême aristoxénien, qui n'étaient pas plus simples, et qui ne donnaient aucun *intervalle* dans la justesse de sa génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenaient à la musique des Grecs ne conviendraient pas également à la nôtre, parce que tous les sons de notre systême s'accordent par des consonnances; ce qui ne pouvait se faire dans le leur que pour le seul genre diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci qu'*Aristoxène* distinguait avec raison les *intervalles* en rationels et irrationels; puisque, bien qu'ils fussent tous rationels dans le systême de *Pythagore*, la plupart des dissonances étaient irrationelles dans le sien.

Dans la musique moderne on considère aussi les *intervalles* de plusieurs manières; savoir, ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux sons donnés, ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se noter, ou enfin comme celles qui se marquent sur des degrés différens. Selon le premier sens, toute raison numérique comme est le comma, ou sourde comme est le dièse d'*Aristoxène*, peut exprimer un

intervalle. Le second sens s'applique aux seuls *intervalles* reçus dans le système de notre musique, dont le moindre est le sémi-ton mineur exprimé sur le même degré par un dièse ou par un bémol (Voyez SÉMI-TON). La troisième acception suppose quelque différence de position : c'est-à-dire, un ou plusieurs degrés entre les deux sons qui forment l'*intervalle.* C'est à cette dernière acception que le mot est fixé dans la pratique : de sorte que deux *intervalles* égaux, tels que sont la fausse-quinte et le triton, portent pourtant des noms différens, si l'un a plus de degrés que l'autre.

Nous divisons, comme fesaient les anciens, les *intervalles* en consonnans et dissonans. Les consonnances sont parfaites ou imparfaites (Voyez CONSONNANCES). Les dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *intervalles* dissonans par leur nature ; savoir, la seconde et la septième, en y comprenant leurs octaves ou répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul ; mais toutes les consonnances peuvent devenir dissonantes par accident (Voyez DISSONANCE).

De plus, tout *intervalle* est simple ou

redoublé. L'*intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'octave. Tout *intervalle* qui excède cette étendue est redoublé ; c'est-à-dire, composé d'une ou plusieurs octaves et de l'*intervalle* simple dont il est la réplique.

Les *intervalles* simples se divisent encore en directs et renversés. Prenez pour direct un *intervalle* simple quelconque, son complément à l'octave est toujours renversé de celui-là, et réciproquement.

Il n'y a que six espèces d'*intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'octave, et par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *intervalles*, vous aurez pour directs la seconde, la tierce et la quarte ; pour renversés, la septième, la sixte et la quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés : tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des degrés qu'il contient. Ainsi l'*intervalle* d'un degré donnera la seconde ; de deux, la tierce ; de trois, la quarte ; de sept, l'octave ; de neuf, la dixième, etc. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *in*-

tervalle : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les consonnances imparfaites et les deux dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, sans changer le degré, fait dans l'*intervalle* la différence d'un sémi-ton. Que si d'un *intervalle* mineur, on ôte encore un sémi-ton, cet *intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un sémi-ton un *intervalle* majeur, il devient superflu.

Les consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *justes*. Que si l'on altère cet *intervalle* d'un sémi-ton, la consonnance s'appelle *fausse* et devient dissonance ; *superflue*, si le sémi-ton est ajouté ; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom de fausse-quinte à la quinte diminuée ; c'est prendre le genre pour l'espèce ; la quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, et l'est même davantage à tous égards.

On trouvera (*pl.* C, *fig.* II.) une table de tous les *intervalles* simples praticables dans la musique, avec leurs noms, leurs degrés, leurs valeurs et leurs rapports.

Il faut remarquer sur cette table que l'*intervalle* appelé par les harmonistes *septième superflue*, n'est qu'une septième majeure avec un accompagnement particulier ; la véritable septième superflue, telle qu'elle est marquée dans la table, n'ayant pas lieu dans l'harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement comme transition enharmonique, jamais rigoureusement dans le même accord.

On observera aussi que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manières ; j'ai préféré la plus simple, et celle qui donne les moindres nombres.

Pour composer ou redoubler un de ces *intervalles* simples, il suffit d'y ajouter l'octave autant de fois que l'on veut ; et pour avoir le nom de ce nouvel *intervalle*, il faut au nom de l'*intervalle* simple ajouter autant de fois sept qu'il contient d'octaves. Réciproquement, pour connaître le simple d'un *intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter sept autant de fois qu'on le peut ; le reste donnera le nom de l'*intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une quinte redoublée ; c'est-à-dire, l'octave de la quinte, ou la quinte de l'octave ? à 5,

ajoutez 7, vous aurez 12. La quinte redoublée est donc une douzième. Pour trouver le simple d'une douzième, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reste 5 vous indique une quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'octaves, et l'on aura raison de l'*intervalle* redoublé. Ainsi 2, 3, étant la raison de la quinte, 1, 3, ou 2, 6, fera celle de la douzième, etc. Sur quoi l'on observera qu'en terme de musique, composer ou redoubler un *intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une octave, le tripler, c'est en ajouter deux, etc.

Je dois avertir ici que tous les *intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu; ensorte que cet *intervalle ut si*, n'est pas une seconde, mais une septième, et *si ut*, n'est pas un septième, mais une seconde

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop

trop forte ou trop faible; et alors le mot *intonation* accompagné d'une épithète s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le mode *ionien* était en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs. Ce mode s'appelait aussi *iastien*, et *Euclyde* l'appelle encore *phrygien grave*. (Voyez MODE).

JOUER des instrumens, c'est exécuter sur ces instrumens des airs de musique, sur-tout ceux qui lui sont propres, ou les chants notés pour eux. On dit, *jouer du violon*, *de la basse*, *du hautbois*, *de la flûte; toucher le clavecin*, *l'orgue; sonner la trompette; donner du cor; pincer de la guitare*, *etc.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *jouer* devient générique, et gagne insensiblement pour toutes sortes d'instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le plain-chant modes *irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommait autrefois cadence *irrégulière*

celle qui ne tombait pas sur une des cordes essentielles du ton ; mais M. *Rameau* a donné ce nom à une cadence particulière dans laquelle la basse-fondamentale monte de quinte ou descend de quarte, après un accord de sixte-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *ison* (Voyez CHANT.)

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'hymne ou chanson parmi les Grecs, en l'honneur de *Cérès* ou de *Proserpine*. (Voy. CHANSON.)

JUSTE, *adj.* Cette épithète se donne généralement aux intervalles dont les sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, et aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse : mais elle s'applique spécialement aux consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que justes : dès qu'on les altère d'un sémi-ton, elles deviennent fausses, et par conséquent dissonances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE est aussi quelquefois adverbe. *Chanter* juste, *jouer* juste.

L.

LA. Nom de la sixième note de notre gamme, inventée par *Gui* arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, *adj.* Nom d'une sorte de note dans nos vieilles musiques, de laquelle on augmentait la valeur en tirant plusieurs traits non-seulement par les côtés, mais par le milieu de la note ; ce que *Muris* blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air indique un mouvement plus lent que l'*adagio*, et le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs sons, étendre le temps et la mesure, etc.

Le diminutif *larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *largo*, plus que *l'andante*, et très-approchant de l'*andantino*.

LÉGÈREMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *gai*, un mouvement moyen entre le gai et le vîte. Il répond à-peu-près à l'italien *vivace*.

LEMME, *s. m.* Silence ou pause du temps bref dans le rhythme catalectique. (Voyez Rhythme.)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'italien *largo* et marque un mouvement lent. Son superlatif, *très-lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appelée aussi quelquefois *Enthia*, par laquelle le compositeur discerne s'il doit placer son chant dans le système des sons bas qu'ils appellent *hypatoïdes*; dans celui des sons aigus qu'ils appellent *nétoïdes*, ou dans celui des sons moyens qu'ils appellent *mésoïdes*. (Voyez Mélopée.)

LEVÉ, *adj. pris substantivement.* C'est le temps de la mesure où on lève la main ou le pied : c'est un temps qui suit et précède le frappé ; c'est par conséquent toujours un temps faible. Les temps levés sont : à deux temps, le second ; à trois, le troisième ; à quatre, le second, et le quatrième. (Voyez Arsis.)

LIAISON, *s. f.* Il y a *liaison* d'harmonie et *liaison* de chant.

La *liaison* a lieu dans l'harmonie, lorsque

cette harmonie procède par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques-uns des sons qui accompagnaient celui qu'on quitte, demeurent et accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a liaison dans les accords de la tonique et de la dominante, puisque le même son fait la quinte de la première, et l'octave de la seconde : il y a *liaison* dans les accords de la tonique et de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une et d'octave à l'autre : enfin il y a *liaison* dans les accords dissonans, toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *liaison* dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, et se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le plain-chant on appelle *liaison* une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *liaison* ce qu'on nomme plus proprement syncope. (Voyez SYNCOPE).

LICENCE, *s. f.* Liberté que prend le compositeur, et qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles; car voilà ce qui distingue les *licences* des fautes. Par exemple, c'est une règle en composition de ne point monter de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave. Cette règle dérive de la loi de la liaison harmonique, et de celle de la préparation. Quand donc on monte de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave, ensorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux accords, ou que la dissonance y soit préparée, on prend une *licence;* mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une règle de ne pas faire deux quintes justes de suite entre les mêmes parties, sur-tout par mouvement semblable; le principe de cette règle est dans la loi de l'unité du mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux quintes sans faire sentir deux modes à-la-fois, il y a *licence*, mais il n'y a point de faute. Cette explication était nécessaire, parce que les musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *licence*.

Comme la plupart des règles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires,

et changent par l'usage et le goût des compositeurs, il arrive de-là que ces règles varient, sont sujettes à la mode, et que ce qui est *licence* en un temps, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'était pas permis de faire deux tierces de suite, surtout de la même espèce : maintenant on fait des morceaux entiers tout par tierces. Nos anciens ne permettaient pas d'entonner diatoniquement trois tons consécutifs : aujourd'hui nous en entonnons sans scrupule et sans peine autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses relations, de l'harmonie syncopée, et de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *licences*, et n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, *s. m.* C'est le nom que portait parmi les Grecs la troisième corde de chacun de leurs deux premiers tétracordes, parce que cette troisième corde se touchait de l'index, qu'ils appelaient *Lichanos*.

La troisième corde à l'aigu du plus bas tétracorde qui était celui des hypates, s'appelait autrefois *lichanos-hypaton*, quelquefois *hypatondiatonos*, *enharmonios* I ou *chromatiké*, selon le genre. Celle du second

tétracorde ou du tétracorde des moyennes ; s'appelait *lichanos-méson* ou *méson-diatonos*, etc.

LIÉES, *adj.* On appelle *notes liées* deux ou plusieurs notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon et le violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la flûte et le hautbois ; en un mot toutes les notes qui sont sous une même liaison.

LIGATURE, *s. f.* C'était dans nos anciennes musiques l'union par un trait de deux ou plusieurs notes passées ou diatoniquement ou par degrés disjoints sur une même syllabe. La figure de ces notes qui était quarrée, donnait beaucoup de facilité pour les lier ainsi ; ce qu'on ne saurait faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos notes.

La valeur des notes qui composaient la *ligature* variait beaucoup selon qu'elles montaient ou descendaient, selon qu'elles étaient différemment liées, selon qu'elles étaint à queue ou sans queue, selon que ces queues étaient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe

un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquité.

LIGNE, *s. f.* Les *lignes* de musique sont ces traits horisontaux et parallèles qui composent la portée, et sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent on place les notes selon leurs degrés. La portée du plain-chant n'est que de quatre *lignes*, celle de la musique a cinq *lignes* stables et continues, outre les *lignes* postiches qu'on ajoute de temps en temps au-dessus ou au-dessous de la portée pour les notes qui passent son étendue.

Les *lignes*, soit dans le plain-chant soit dans la musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la première, la plus haute et la quatrième dans le plain-chant, la cinquième dans la musique. (Voyez PORTÉE).

LIMMA, *s. m.* Intervalle de la musique grecque, lequel est moindre d'un comma que le sémi-ton majeur, et, retranché d'un ton majeur, laisse pour reste l'apotome.

Le rapport du *limma* est de 243 à 256, et sa génération se trouve, en commençant par *ut*, à la cinquème quinte *si* : car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par l'*ut* voisin,

est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs et tous les pythagoriciens fesaient du *limma* un intervalle diatonique qui répondait à notre sémi-ton majeur. Car mettant deux tons majeurs consécutifs, il ne leur restait que cet intervalle pour achever la quarte juste ou le tétracorde : ensorte que selon eux l'intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son dièse. Notre échelle chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *s. m.* Sorte de chant rustique chez les anciens Grecs; ils avaient aussi un chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appelé *Nænia*. Les uns disent que le *linos* fut inventé en Egypte; d'autres en attribuaient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT ou A L'OUVERTURE DU LIVRE, *adv.* Chanter ou jouer *à livre ouvert*, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente en jetant les yeux dessus. Tous les musiciens se piquent d'exécuter à *livre ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'esprit de l'ouvrage, et qui, s'ils ne font pas des fautes sur la note, ne fassent pas du-moins

des contre-sens dans l'expression. (Voyez EXPRESSION).

LONGUE, *s. f.* C'est dans nos anciennes musiques une note quarrée avec une queue à droite, ainsi elle vaut ordinairement quatre mesures à deux temps, c'est-à-dire deux brèves ; quelquefois elle en vaut trois, selon le mode. (Voyez MODE).

Muris et ses contemporains avaient des *longues* de trois espèces; savoir la parfaite, l'imparfaite et la double. La *longue parfaite* a du côté droit une queue descendante , ou . Elle vaut trois temps parfaits et s'appelle parfaite elle-même, à cause, dit *Muris*, de son rapport numérique avec la trinité. La *longue imparfaite* se figure comme la parfaite et ne se distingue que par le mode : on l'appelle imparfaite parce qu'elle ne peut marcher seule et qu'elle doit toujours être précédée ou suivie d'une brève. La *longue* double contient deux temps égaux imparfaits : elle se figure comme la *longue* simple, mais avec une double largeur . *Muris* cite *Aristote* pour prouver que cette note n'est pas du plain-chant.

Aujourd'hui le mot *longue* est le corrélatif du mot *brève*. (Voyez BRÈVE). Ainsi toute

note qui précède une brève est une *longue.*

LOURE, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est assez lent et se marque ordinairement par la mesure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première, et l'on fait brève celle du milieu. *Loure* est le nom d'un ancien instrument semblable à une musette, sur lequel on jouait l'air de la danse dont il s'agit.

LOURER, *v. a.* et *n.* C'est nourrir les sons avec douceur, et marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la seconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *s. m.* Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles et autres instrumens semblables. Ce nom, qui signifie *facteur de luths*, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'ouvriers, parce qu'autrefois le luth était l'instrument le plus commun et dont il se fesait le plus.

LUTRIN, *s. m.* Pupître de chœur sur lequel on met les livres de chant dans les églises catholiques.

LYCHANOS, (Voyez LICHANOS).

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de la musique des Grecs, lequel occupait le milieu entre l'éolien et l'hyper-dorien. On l'appelait

pelait aussi quelquefois mode barbare, parce qu'il portait le nom d'un peuple asiatique.

Euclyde distingue deux modes *lydiens*. Celui-ci proprement dit, et un autre qu'il appelle *lydien grave*, et qui est le même que le mode éolien, du-moins quant à sa fondamentale. (Voyez MODE).

Le caractère du mode *lydien* était animé, piquant, triste cependant, pathétique et propre à la molesse; c'est pourquoi *Platon* le bannit de sa république. C'est sur ce mode qu'Orphée apprivoisait, dit-on, les bêtes mêmes, et qu'*Amphion* bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns disent par cet *Amphion*, fils de *Jupiter* et d'*Antiope*; d'autres par *Olympe*, mysieu, disciple de *Marsias*; d'autres enfin par *Mélampides*; et *Pindare* dit qu'il fut employé pour la première fois aux noces de *Niobé*.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la lyre. Cette épithète se donnait autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes et autres chansons, à la différence de la poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnait avec des flûtes par d'autres que le chanteur; mais aujourd'hui elle s'appli-

que au contraire à la fade poésie de nos opéra, et par extension, à la musique dramatique et imitative du théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanson des moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON).

M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *mi* bémol comme ils solfient par *si* le *fa* dièse. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle dans le plain-chant certaines additions et compositions de notes qui remplissent par une marche diatonique les intervalles de tierce et autres. Le nom de cette manière de chant vient de celui des ecclésiastiques appelés *Machicots*, qui l'exécutaient autrefois après les enfans de chœur.

MADRIGAL. Sorte de pièce de musique travaillée et savante, qui était fort à la mode en Italie au seizième siècle, et même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* se composaient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six parties, toutes obligées, à cause des fugues et dessins dont ces pièces étaient remplies : mais les organistes composaient et exécutaient aussi des *madrigaux* sur l'orgue, et l'on prétend même que ce fut sur cet instrument que le *madrigal* fut inventé. Ce genre de contre-point qui était

assujéti à des loix très-rigoureuses, portait le nom de *style madrigalesque*. Plusieurs auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'art. Tels furent entre autres *Luca Marentio*, *Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, et sur-tout le fameux prince de *Venosa* dont les *madrigaux* pleins de science et de goût, étaient admirés par tous les maîtres et chantés par toutes les dames.

MAGADISER, *v. n.* C'était dans la musique grecque chanter à l'octave comme fesaient naturellement les voix de femmes et d'hommes mêlées ensemble; ainsi les chants *magadisés* étaient toujours des antiphonies. Ce mot vient de *magas*, chevalet d'instrument, et par extension, instrument à cordes doubles montées à l'octave l'une de l'autre au moyen d'un chevalet, comme aujourd'hui nos clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'opéra de Paris où logent les directeurs et d'autres personnes attachées à l'opéra, et dans lequel est un petit théâtre appelé aussi *magasin*, ou *théâtre du magasin*, sur lequel se font les premières répétitions. C'est l'*odeum* de la musique française. (Voyez ODEUM.)

MAJEUR, *adj.* Les intervalles susceptibles de variations sont appelés *majeurs*, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les intervalles appelés parfaits, tels que l'octave, la quinte et la quarte, ne varient point et ne sont que *justes*; si-tôt qu'on les altère ils sont *faux*. Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom et sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence : quand cette différence peut être ôtée, ils sont *majeurs*; *mineurs* quand elle peut être ajoutée.

Ces intervalles variables sont au nombre de cinq; savoir, le sémi-ton, le ton, la tierce, la sixte et la septième. A l'égard du ton et du sémi-ton, leur différence du *majeur* au mineur ne saurait s'exprimer en notes, mais en nombres seulement. Le sémi-ton majeur est l'intervalle d'une seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, et son rapport est de 15 à 16. Le ton *majeur* est la différence de la quarte à la quinte, et son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres intervalles; savoir, la tierce, la sixte et la septième, diffèrent toujours d'un sémi-ton du *majeur* au mineur,

et ces différences peuvent se noter. Ainsi la tierce mineure a un ton et demi, et la tierce *majeure* deux tons.

Il y a quelques autres plus petits intervalles, comme le dièse et le comma qu'on distingue en moindres, mineurs, moyens, *majeurs* et maximes; mais comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du mode: lorsque la tierce de la tonique est *majeure*, et alors souvent le mot *mode* ne fait que se sous-entendre. *Préluder en* majeur, *passer du* majeur *au mineur*, *etc.* (Voyez MODE).

MAIN-HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'*Arétin* à la gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses hexacordes, de ses six lettres et de ses six syllabes, avec les cinq tétracordes des Grecs. Il représenta cette gamme sous la figure d'une main gauche sur les doigts de laquelle étaient marqués tous les sons de la gamme, tant par les lettres correspondantes que par les syllabes qu'il y avait jointes, en passant par la règle des muances d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trou-

vaient les deux sémi-tons de l'octave par le béquarre ou par le bémol ; c'est-à-dire, selon que les tétracordes étaient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAITRE A CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la musique vocale et à chanter sur la note.

Les fonctions du *maître à chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le timbre, soit par la légèreté, soit par l'art de renforcer et radoucir les sons, et d'apprendre à les ménager et modifier avec tout l'art possible. (Voyez CHANT, VOIX).

Le second objet regarde l'étude des signes ; c'est-à-dire, l'art de lire la note sur le papier, et l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de musique. (Voyez NOTE, SOLFIER).

Une troisième partie des fonctions du *maître à chanter* regarde la connaissance de la langue, sur-tout des accens, de la quan-

tité et de la meilleure manière de prononcer ; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le chant que dans la parole, et qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique et plus agréable de marquer la prosodie et les accens. (Voyez ACCENT).

MAITRE DE CHAPELLE. (Voyez MAÎTRE DE MUSIQUE).

MAITRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la musique et la faire exécuter. C'est le *maître de musique* qui bat la mesure et dirige les musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la musique qu'il fait exécuter. A l'opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la mesure est un office particulier ; au-lieu que la musique des opéra est composée par quiconque en a le talent et la volonté. En Italie celui qui a composé un opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la mesure, mais au clavecin. Ainsi l'emploi de *maître de musique* n'a guère lieu que dans les églises ; aussi ne dit-on point en Italie *maître de musique*, mais *maître de chapelle* : dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHE, *s. f.* Air militaire qui se jou par des instrumens de guerre et marque le mètre et la cadence des tambours, laquelle est proprement la *marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au son des instrumens, et qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle et de promptitude que si les instrumens n'y étaient pas.

Le maréchal de *Saxe* a montré dans ses *rêveries* que l'effet des tambours ne se bornait pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que selon que le mouvement en était plus vif ou plus lent, ils portaient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas. On peut dire aussi que les airs des *marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où on les emploie, c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués et diversifiés; l'un pour la générale, l'autre pour la *marche*, l'autre pour la charge, etc. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant

qu'il aurait pu l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des airs qui fissent bien sentir le mètre et la batterie des tambours. Encore fort souvent les airs des *marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes françaises ayant peu d'instrumens militaires pour l'infanterie, hors les fifres et les tambours, ont aussi fort peu de *marches* et la plupart très-mal faites ; mais il y en a d'admirables dans les troupes allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'air et de la *marche*, je donnerai (*pl.* C. *fig.* 3) la première partie de celle des mousquetaires du roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'infanterie et la cavalerie légère qui aient des *marches*. Les timbales de la cavalerie n'ont point de *marche* réglée ; les trompettes n'ont qu'un ton presque uniforme, et des fanfares. (Voy FANFARE).

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en musique, et se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans certain ordre. *La basse et le dessus marchent par mouvemens contraires.* Marche *de basse.* Marcher *à contre-temps.*

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du chant français. Lorsque descendant

diatoniquement d'une note sur une autre par un trill, on appuie avec force le son de la première note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde note par un seul coup de gosier, on appelle cela faire un *martellement*. (Voyez *pl.* B. *fig.* 13).

MAXIME, *adj.* On appelle intervalle *maxime* celui qui est plus grand que le majeur de la même espèce et qui ne peut se noter : car s'il pouvait se noter, il ne s'appellerait pas *maxime*, mais *superflu*.

Le sémi-ton *maxime* fait la différence du sémi-ton mineur au ton majeur, et son rapport est de 25 à 27. Il y aurait entre l'*ut* dièse et le *re* un sémi-ton de cette espèce, si tous les sémi-tons n'étaient pas rendus égaux ou supposés tels par le tempérament.

Le dièse *maxime* est la différence du ton mineur au sémi-ton *maxime* en rapport de 243 à 250.

Enfin le comma *maxime* ou comma de *Pythagore* est la quantité dont diffèrent entre eux les deux termes les plus voisins d'une progression par quintes, et d'une progression par octave, c'est-à-dire, l'excès de la douzième quinte *si* dièse sur la septième octave

ut ; et cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le tempérament fait évanouir.

MAXIME, *s. f.* C'est une note faite en quarré-long horisontal avec une queue au côté droit, de cette manière ▭, laquelle vaut huit mesures à deux temps ; c'est-à-dire, deux longues et quelquefois trois, selon le mode. (Voyez MODE). Cette sorte de note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des sons. (Voyez BARRES, MESURE).

MÉDIANTE, *s. f.* C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique et la dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure, et c'est leur position relative qui détermine le mode. Quand la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire, entre la *médiante* et la tonique, le mode est majeur ; quand la tierce majeure est à l'aigu et la mineure au grave, le mode est mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE).

MÉDIATION, *s. f.* Partage de chaque verset d'un pseaume en deux parties, l'une

psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, et l'autre par l'autre dans les églises catholiques.

MEDIUM, *s m.* Lieu de la voix également distant de ses deux extrémités au grave et à l'aigu. Le haut est plus éclatant, mais il est presque toujours forcé : le bas est grave et majestueux : mais il est plus sourd. Un beau *medium* auquel on suppose une certaine latitude donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux, et remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON).

MÊLANGE, *s. m.* Une des parties de l'ancienne *Mélopée* appelée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer et mêler à propos les modes et les genres. (Voyez MÉLOPÉE).

MÉLODIE, *s. f.* Succession des sons tellement ordonnés selon les lois du rhythme et de la modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille ; la mélodie vocale s'appelle chant, et l'instrumentale symphonie.

L'idée du rhythme entre nécessairement dans celle de la *mélodie* : un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré. La même succession de sons peut recevoir autant de caractères, autant de *mélodies* différentes,

qu'on peut la scander différemment ; et le seul changement de valeur des notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnaissable. Ainsi la *mélodie* n'est rien par elle-même ; c'est la mesure qui la détermine, et il n'y a point de chant sans le temps. On ne doit donc pas comparer la *mélodie* avec l'harmonie, abstraction faite de la mesure dans toutes les deux ; car elle est essentielle à l'une et non pas à l'autre.

La *mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des sons et par les règles du mode, elle a son principe dans l'harmonie ; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode et les lois de la modulation, uniques élémens du chant. Selon ce principe, toute la force de la *mélodie* se borne à flatter l'oreille par des sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter et calmer les passions, opérer en un mot des effets moraux qui passent l'empire immédiat des

sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, et tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe ? Il est dans la nature ainsi que le premier ; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, et plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le ton de la voix quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation ; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, et qu'on parle avec plus d'énergie, selon que la langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'accent est plus marqué doit donner une *mélodie* plus vive et plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languissante et froide, sans caractère et sans expression. Voilà les vrais principes : tant qu'on en sortira et qu'on voudra parler du pouvoir de la musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre ; on ne saura ce qu'on dira.

Si la musique ne peint que la *mélodie* et

tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, lasse bientôt les oreilles et laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que malgré la diversité des parties que l'harmonie a introduites, et dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *mélodies* se font entendre à-la-fois, elles s'effacent l'une l'autre et demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les compositeurs français ont introduit à leur opéra l'usage de faire servir un air d'accompagnement à un chœur ou à un autre air ; ce qui est comme si on s'avisait de réciter deux discours à-la-fois, pour donner plus de force à leur éloquence (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE).

MÉLODIEUX, *adj.* Qui donne de la mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des sons agréables, des voix sonores, des chants doux et gracieux, etc.

MÉLOPÉE, *s. f.* C'était dans l'ancienne musique l'usage régulier de toutes les parties harmoniques ; c'est-à-dire, l'art ou les regles

de la composition du chant, desquelles la pratique et l'effet s'appelaient *mélodie.*

Les anciens avaient diverses règles pour la manière de conduire le chant par degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans *Aristoxène*, lesquelles dépendent toutes de ce principe; que dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième son après le fondamental en doit toujours frapper la quarte ou la quinte, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints; différence qui rend un mode authentique ou plagal au gré du compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *mélopée.*

La *mélopée* est composée de trois parties; savoir, la *prise*, *lepsis*, qui enseigne au musicien en quel lieu de la voix il doit établir son diapason; le *mélange*, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les genres et les modes; et l'*usage*, *chrèses*, qui se subdivise en trois autres parties. La première appelée *unthia*, guide la marche du chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu, ou renversée de l'aigu au grave; ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une et de l'autre. La deuxième appelée *agogé*, marche alterna-

tivement par degrés disjoints en montant, et conjoints en descendant ou au contraire. La troisième appelée *petteïa*, par laquelle il discerne et choisit les sons qu'il faut rejeter, ceux qu'il faut admettre, et ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce était l'*hypatoïde* appelée ainsi de la corde hypate, la principale ou la plus basse, parce que le chant régnant seulement sur les sons graves ne s'éloignait pas de cette corde ; et ce chant était approprié au mode tragique. La seconde espèce était la *mésoïde*, de *mèse*, la corde du milieu, parce que le chant régnait sur les sons moyens ; et celle-ci répondait au mode nomique consacré à *Apollon*. La troisième s'appelait *néthoïde*, de *nète*, la dernière corde ou la plus haute ; son chant ne s'étendait que sur les sons aigus et constituait le mode dithyrambique ou bachique. Ces modes en avaient d'autres qui leur étaient subordonnés et variaient la *mélopée* ; tels que l'érotique ou amoureux, le comique, l'encomiaque destiné aux louanges.

Tous ces modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions influaient beaucoup sur les mœurs : par rapport à cette influence, la *mélopée* se partageait encore en trois genres ; savoir. 1°. Le *systaltique* ou celui qui inspirait les passions tendres et affectueuses, les passions tristes et capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot grec. 2°. Le *diastaltique*, ou celui qui était propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens. 3°. L'*euchastique* qui tenait le milieu entre les deux autres, qui ramenait l'ame à un état tranquille. La première espèce de *mélopée* convenait aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets et autres expressions semblables. La seconde était propre aux tragédies, aux chants de guerre, aux sujets héroïques. La troisième aux hymnes, aux louanges, aux instructions.

MÉLOS, *s. m.* Douceur du chant. Il est difficile de distinguer dans les auteurs grecs le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. *Platon* dans son Protagoras met le *mélos* dans le simple discours, et semble entendre par-là le chant de la parole. Le *mélos* paraît

être ce par quoi la *mélodie* est agréable. Ce mot vient de *μέλι*, *miel*.

MENUET, *s. m.* Air d'une danse de même nom, que l'abbé *Brossard* dit nous venir du Poitou. Selon lui cette danse est fort gaie et son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractère du *menuet* est une élégante et noble simplicité ; le mouvement en est plus modéré que vîte, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danse usités dans nos bals est le *menuet*. C'est autre chose sur le théâtre.

La mesure du *menuet* est à trois temps légers qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des mesures de l'air dans chacune de ses reprises, doit être quatre ou un multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *menuet*; et le soin du musicien doit être de faire sentir cette division par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du danseur et le maintenir en cadence.

MESE, *s. f.* Nom de la corde la plus aigüe du second tétracorde des Grecs (Voyez MÉSON).

Mèse signifie *moyenne*, et ce nom fut donné à cette corde, non comme dit l'abbé

Brossard, parce qu'elle est commune ou mitoyenne entre les deux octaves de l'ancien système car elle portait ce nom bien avant que le système eût acquis cette étendue ; mais parce qu'elle formait précisément le milieu entre les deux premiers tétracordes dont ce système avait d'abord été composé.

MÉSOÏDE, *s. f.* Sorte de mélopée dont les chants roulaient sur les cordes moyennes, lesquelles s'appelaient aussi *mésoïdes* de la mèse ou du tétracorde méson.

MÉSOÏDES. Sons moyens, ou pris dans le medium du système. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur second tétracorde, en commençant à compter du grave : c'est aussi le nom par lequel on distingue chacune de ces quatre cordes, de celles qui leur correspondent dans les autres tétracordes. Ainsi dans celui dont je parle, la première corde s'appelle *hypate-méson* ; la seconde, *parhypate-méson* ; la troisième, *lichanos-méson* ou *méson-diatonos* ; et la quatrième, *mèse*. (Voyez SYSTÈME.)

Méson est le génitif pluriel de *mèse*, *moyenne*, parce que le tétracorde *méson* occupe le milieu entre le premier et le troisième, ou plutôt parce que la corde *mèse*

donne son nom à ce tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voy. *pl.* H , *fig.* 12.)

MESOPYCNI , *adj.* Les anciens appelaient ainsi, dans les genres épais, le second son de chaque tétracorde. Ainsi les sons *mésopycni* étaient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

MESURE, *s. f.* Division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir et subdiviser la quantité, et assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, et qu'on en sente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure*; elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle temps, et qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque temps ou de chaque *mesure* est remplie par plusieurs notes qui passent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, et auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

Plusieurs, considérant le progrès de notre musique, pensent que la *mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été

négligée. Mais au contraire, non-seulement les anciens pratiquaient la *mesure*, ils lui avaient même donné des règles très-sévères et fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *mesure* n'est pas chanter; et le sentiment de la *mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La *mesure* des Grecs tenait à leur langue; c'était la poésie qui l'avait donnée à la Musique; les *mesures* de l'une répondaient aux pieds de l'autre : on n'aurait pas pu mesurer de la prose en musique. Chez nous, c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos chants la valeur des notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont plus de *mesures*; le chant guide et la parole obéit.

La *mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les victoires des barbares les langues changèrent de caractère, et perdirent leur harmonie. Il n'est pas étonnant que le mètre,

qui servait à exprimer la *mesure* de la poésie, fût négligé dans des temps où on ne la sentait plus, et où l'on chantait moins de vers que de prose. Les peuples ne connaissaient guère alors d'autre amusement que les cérémonies de l'Eglise, ni d'autre musique que celle de l'office; et comme cette musique n'exigeait pas la régularité du rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. *Gui* nota sa musique avec des points qui n'exprimaient pas des quantités différentes, et l'invention des notes fut certainement postérieure à cet auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs de notes à *Jean de Muris*, vers l'an 1330. Mais le P. *Mersenne* le nie avec raison, et il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les notes avaient avant lui à celles qu'on leur donnait de son temps, et dont il ne se donne point pour l'auteur; mais même il parle de la *mesure*, et dit que les modernes, c'est-à-dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, *et moderni nunc morosâ multum utuntur mensurâ* : ce qui suppose évidemment que la

la *mesure*, et par conséquent les valeurs des notes, étaient connues et usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où était cette partie de la musique du temps de cet auteur, pourront consulter son traité manuscrit, intitulé : *speculum musicæ*, qui est à la bibliothèque du roi de France, numéro 7207, page 280, et suivantes.

Les premiers qui donnèrent aux notes quelques règles de quantité, s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces notes, qu'à la *mesure* même ou au caractère du mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *mesures*, il y avait des notes au-moins de cinq valeurs différentes; savoir, la maxime, la longue, la brève, la sémi-brève et la minime, que l'on peut voir à leurs mots.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, et même davantage, dans les manuscrits de *Machault*, sans y trouver jamais aucun signe de *mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces notes à l'autre dépendirent du temps, de la prolation, du mode. Par le mode on déterminait le rapport de la maxime à la longue, ou de la longue à la brève; par le

temps, celui de la longue à la brève, ou de la brève à la sémi-brève; et par la prolation, celui de la brève à la sémi-brève, ou de la sémi-brève à la minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMPS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *mesure* double ou à la *mesure* triple; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entière en deux ou en trois temps égaux.

Cette manière d'exprimer le temps ou la mesure des notes changea entièrement durant le cours du dernier siècle. Dès qu'on eût pris l'habitude de renfermer chaque *mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de notes qui renfermaient plusieurs *mesures*. La *mesure* en devint plus claire, les partitions mieux ordonnées, et l'exécution plus facile; ce qui était fort nécessaire pour compenser les difficultés que la musique acquérait en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *mesure* des trio d'*Orlande* et de *Claudin*, compositeurs du temps de *Henri III*.

Jusques-là la raison triple avait passé pour la plus parfaite: mais la double prit enfin l'ascendant, et le C, ou la *mesure* à quatre

temps, fut prise pour la base de toutes les autres. Or, la *mesure* à quatre temps se résout toujours en *mesure* à deux temps ; ainsi c'est proprement à la *mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du-moins quant aux valeurs des notes et aux signes des *mesures*.

Au-lieu donc des maximes, longues, brèves, sémi-brèves, etc. on substitua les rondes, blanches, noires, croches, doubles et triples-croches, etc. qui toutes furent prises en division sous-double : de sorte que chaque espèce de note valait précisément la moitié de la précédente ; division manifestement insuffisante, puisqu'ayant conservé la *mesure* triple aussi-bien que la double ou quadruple, et chaque temps pouvant être divisé comme chaque *mesure* en raison sous-double ou sous-triple, à la volonté du compositeur, il fallait assigner, ou plutôt conserver aux notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les musiciens sentirent bientôt le défaut ; mais au-lieu d'établir une nouvelle division, ils tâchèrent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi ne pouvant diviser une blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois noires, ajoutant le

chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, et pour tendre des pièges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6; ensorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre musique que deux sortes de *mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au-moins de seize espèces, dont voici les signes :

2 6 6 6 3 3 9 3 9 3 12.12.12
2 ou ₵. 3. C.
4.4.8.16. 2.4.4.8.8.16. 4 8.16.

(Voyez les exemples, *pl.* B, *fig.* 1).

De toutes ces *mesures*, il y en a trois qu'on appelle simples, parce qu'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe; savoir, le 2 ou ₵, le 3, et le C ou quatre temps. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination et leurs signes de cette dernière ou de la note ronde qui la remplit; en voici la règle.

Le chiffre inférieur marque un nombre de notes de valeur égale, fesant ensemble la

durée d'une ronde ou d'une *mesure* à quatre temps.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes notes pour remplir chaque *mesure* de l'air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois blanches pour remplir une *mesure* au signe $\frac{3}{2}$; deux noires pour celle au signe $\frac{2}{4}$; trois croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$, etc. Tout cet embarras de chiffres est mal entendu ; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *mesures* à celle de quatre temps, qui leur est si peu semblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses notes à une ronde, dont la durée est si peu déterminée ? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *mesures* , il y en a beaucoup trop ; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de mouvement, il n'y en a pas assez ; puisque indépendamment de l'espèce de *mesure* et de la division des temps , on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air pour déterminer le temps.

Il n'y a réellement que deux sortes de *mesures* dans notre musique ; savoir, à deux et trois temps égaux. Mais comme chaque

temps, ainsi que chaque *mesure*, peut se diviser en deux ou en trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre espèces de *mesures* en tout; nous n'en avons pas davantage.

On pourrait cependant en ajouter une cinquième en combinant les deux premières en une *mesure* à deux temps inégaux, l'un composé de deux notes et l'autre de trois. On peut trouver dans cette *mesure*, des chants très-bien cadencés, qu'il serait impossible de noter par les *mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la *pl.* B, *fig.* X. Le sieur *Adolphati* fit à Gênes, en 1750, un essai de cette *mesure* en grand orchestre dans l'air *sé la sorte mi condanna* de son opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet et fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURÉ, *part.* Ce mot répond à l'italien *à tempo* ou *à battuta*, et s'emploie, sortant d'un récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *mesure*.

MÉTRIQUE, *adj.* La *musique métrique*, selon *Aristide Quintilien*, est la partie de la musique en général qui a pour objet les lettres, les syllabes, les pieds, les vers et le

poëme ; et il y a cette différence entre la *métrique* et la *rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des vers, et la seconde de celle des pieds qui les composent ; ce qui peut même s'appliquer à la prose. D'où il suit que les langues modernes peuvent encore avoir une *musique métrique*, puisqu'elles ont une poésie ; mais non pas une *musique rhythmique*, puisque leur poésie n'a plus de pieds. (Voyez RHYTHME).

MEZZA - VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE).

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE).

MI. La troisième des six syllabes inventées par *Gui Arétin* pour nommer ou solfier les notes lorsqu'on ne joint pas la parole au chant. (Voyez ESI MI GAMME).

MINEUR, *adj*. Nom que portent certains intervalles quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE).

Mineur, se dit aussi du mode lorsque la tierce de la tonique est *mineure*. (Voyez MODE).

MINIME, *adj*. On appelle intervalle *minime* ou *moindre* celui qui est plus petit que le mineur de même espèce et qui ne peut se

noter ; car s'il pouvait se noter, il ne s'appellerait pas *minime* mais *diminué.*

Le sémi-ton *minime* est la différence du sémi-ton maxime au sémi-ton moyen dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SÉMI-TON).

MINIME, *s. f.* Par rapport à la durée ou au temps, est dans nos anciennes musiques la note qu'aujourd'hui nous appelons blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES).

MIXIS, *s. f. Mélange.* Une des parties de l'ancienne mélopée par laquelle le compositeur apprend à bien combiner les intervalles et à bien distribuer les genres et les modes selon le caractère du chant qu'il s'est proposé de faire. (Voyez MÉLOPÉE).

MIXO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne musique appelé autrement *hyperdorien.* (Voyez ce mot). Le mode *mixo-lydien* était le plus aigu des sept auxquels *Ptolomée* avait réduit tous ceux de la musique des grecs. (Voyez MODE).

Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, et par cela même à la tragédie. *Aristoxène* assure que *Sapho* en fut l'inventrice; mais *Plutarque* dit que d'anciennes tables attribuent cette

invention à *Pytoclide* : il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en était servi et qui avait introduit dans la musique l'usage de sept cordes, c'est-à-dire une tonique sur la septième corde.

MIXTE, *adj.* On appelle modes *mixtes* ou connexes dans le plain-chant, les chants dont l'étendue excède leur octave et entre d'un mode dans l'autre, participant ainsi de l'authente et du plagal. Ce mélange ne se fait que des modes compairs, comme du premier ton avec le second, du troisième avec le quatrième ; en un mot du plagal avec son authente, et réciproquement.

MOBILE, *adj.* On appelait *cordes mobiles* ou *sons mobiles* dans la musique grecque les deux cordes moyennes de chaque tétracorde, parce qu'elles s'accordaient différemment selon les genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui ne variant jamais s'appelaient cordes stables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON).

MODE, *s. m.* Disposition régulière du chant et de l'accompagnement, relativement à certains sons principaux sur lesquels une pièce de musique est constituée, et qui s'appellent les cordes essentielles du *mode*.

Le *mode* diffère du ton en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du système qui doit servir de basse au chant, et le *mode* détermine la tierce et modifie toute l'échelle sur ce son fondamental.

Nos *modes* ne sont fondés sur aucun caractere de sentiment comme ceux des anciens, mais uniquement sur notre système harmonique. Les cordes essentielles au *mode* sont au nombre de trois, et forment ensemble un accord parfait. 1°. La tonique qui est la corde fondamentale du ton et du *mode* (Voyez TON et TONIQUE). 2°. La dominante à la quinte de la tonique. (Voyez DOMINANTE). 3°. Enfin la médiante qui constitue proprement le *mode*, et qui est à la tierce de cette même tonique (Voyez MÉDIANTE). Comme cette tierce peut être de deux espèces, il y a aussi deux *modes* différens. Quand la médiante fait tierce majeure avec la tonique, le *mode* est majeur; il est mineur quand la tierce est mineure.

Le *mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la tierce majeure du son fondamental; mais le *mode* mineur n'est point donné par la nature; il ne se trouve que par analogie et

renversement. Cela est vrai dans le système de M. *Tartini* ainsi que dans celui de M. *Rameau*.

Ce dernier auteur dans ses divers ouvrages successifs a expliqué cette origine du *mode* mineur de différentes manières, dont aucune n'a contenté son interprète M. d'*Alembert*. C'est pourquoi M. d'*Alembert* fonde cette même origine sur un autre principe, que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand géomètre.

« Dans le chant *ut mi sol* qui constitue « le *mode* majeur, les sons *mi* et *sol* sont tels « que le son principal *ut* les faits résonner « tous deux ; mais le second son *mi* ne fait « point résonner *sol* qui n'est que sa tierce « mineure.

« Or, imaginons qu'au-lieu de ce son *mi* « on place entre les sons *ut* et *sol* un autre « son qui ait, ainsi que le son *ut*, la pro- « priété de faire résonner *sol*, et qui soit « pourtant différent d'*ut* ; ce son qu'on « cherche doit être tel qu'il ait pour dix- « septième majeure le son *sol* ou l'une des « octaves de *sol* ; par conséquent le son cher- « ché doit être à la dix-septième majeure

« au-dessous de *sol*, ou ce qui revient au « même, à la tierce majeure au-dessous de « ce même son *sol*. Or le son *mi* étant à la « tierce mineure au-dessous de *sol*, et la « tierce majeure étant d'un sémi-ton plus « grande que la tierce mineure, il s'ensuit « que le son qu'on cherche sera d'un sémi- « ton plus bas que le *mi*, et sera par con- « séquent *mi* bémol.

« Ce nouvel arrangement *ut*, *mi* bémol, « *sol*, dans lequel les sons *ut* et *mi* bémol « font l'un et l'autre résonner *sol* sans que « *ut* fasse résonner *mi* bémol, n'est pas à la « vérité aussi parfait que le premier arrange- « ment *ut*, *mi*, *sol*; parce que dans celui-ci « les deux sons *mi* et *sol* sont l'un et l'autre « engendrés par le son principal *ut*, au-lieu « que dans l'autre le son *mi* bémol n'est pas « engendré par le son *ut*; mais cet arrange- « ment *ut*, *mi* bémol, *sol*, est aussi dicté « par la nature, quoique moins immédiate- « ment que le premier; et en effet l'expérience « prouve que l'oreille s'en accommode à-peu- « près aussi bien.

« Dans ce chant *ut*, *mi* bémol, *sol*, *ut*, « il est évident que la tierce d'*ut* à *mi* bémol « est mineure, et telle est l'origine du genre

« son

« on *mode* appelé *mineur* ». *Élémens de* « *musique*, page 23.

Le *mode* une fois déterminé, tous les sons de la gamme prennent un nom relatif au fondamental, et propre à la place qu'ils occupent dans ce *mode*-là. Voici les noms de toutes les notes relativement à leur *mode* en prenant l'octave d'*ut* pour exemple du *mode* majeur, et celle de *la* pour exemple du *mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La.*
	Tonique.	Seconde note.	Médiante.	Quatrième note, ou sous-dominante.	Dominante.	Sixième note, ou sous-dominante.	Septième note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septième note n'est qu'à un sémi-ton de l'octave, c'est-à-dire, quand elle fait la tierce majeure de la dominante, comme le *si* naturel en majeur, ou le *sol* dièse en mineur, alors cette septième

note s'appelle note sensible, parce qu'elle annonce la tonique et fait sentir le ton.

Non-seulement chaque degré prend le nom qui lui convient, mais chaque intervalle est déterminé relativement au *mode*. Voici les règles établies pour cela.

1°. La seconde note doit faire sur la tonique une seconde majeure, la quatrième et la dominante une quarte et une quinte justes; et cela également dans les deux *modes*.

2°. Dans le *mode* majeur la médiante ou tierce, la sixte et la septième de la tonique doivent toujours être majeures; c'est le caractère du *mode*. Par la même raison ces trois intervalles doivent être mineurs dans le *mode* mineur; cependant comme il faut qu'on y apperçoive aussi la note sensible, ce qui ne peut se faire sans fausse relation, tandis que la sixième note reste mineure, cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le cours de l'harmonie et du chant; mais il faut toujours que la clef avec ses transpositions donne tous les intervalles déterminés par rapport à la tonique selon l'espece du *mode*: on trouvera au mot *clef* une règle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'octave d'*ut* donnent relativement à cette tonique tous les intervalles prescrits pour le *mode* majeur, et qu'il en est de même de l'octave de *la* pour le *mode* mineur, l'exemple précédent que je n'ai proposé que pour les noms des notes, doit servir aussi de formule pour la règle des intervalles dans chaque *mode*.

Cette règle n'est point, comme on pourrait le croire, établie sur des principes purement arbitraires, elle a son fondement dans la génération harmonique, au-moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'accord parfait majeur à la tonique, à la dominante et à la sous-dominante, vous aurez tous les sons de l'échelle diatonique pour le *mode* majeur : pour avoir celle du *mode* mineur, laissant toujours la tierce majeure à la dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres accords. Telle est l'analogie du mode.

Comme ce mélange d'accords majeurs et mineurs introduit en *mode* mineur une fausse relation entre la sixième note et la note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la tierce majeure à la quatrième note en montant, ou la tierce

mineure à la dominante en descendant, surtout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*; comme on vient de le voir; mais comme il y a douze sons fondamentaux qui donnent autant de tons dans le systême, et que chacun de ces tons est susceptible du *mode* majeur et du *mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *modes* ou manières; *maneries* disaient nos vieux auteurs en leur latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la manière de noter: mais dans la pratiqué on en exclut dix qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeraient de noms, et où l'on aurait peine à se reconnaître. Tels sont les *modes* majeurs sur les notes diésées, et les *modes* mineurs sur les bémols. Ainsi, au-lieu de composer en *sol* dièse tierce majeure, vous composerez en *la* bémol qui donne les mêmes touches; et au-lieu de composer en *re* bémol mineur, vous prendrez *ut* dièse par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double dièse qui deviendrait un G naturel; et l'autre un B

double bémol qui deviendrait un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un air ; mais soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de ton et de *mode* selon l'analogie harmonique, revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *moduler*.

De-là naît une nouvelle distinction du *mode* en *principal* et *relatif* : le principal est celui par lequel commence et finit la pièce ; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la modulation. (Voyez MODULATION).

Le sieur Blainville, savant musicien de Paris, proposa en 1751 l'essai d'un troisième *mode* qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé ; mélange que l'auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage et une source de variété et de liberté dans les chants et dans l'harmonie.

Ce nouveau *mode* n'étant point donné par l'analyse de trois accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des harmoniques essentiels au *mode*, mais

par une gamme entière qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant ; ensorte que dans nos deux *modes* la gamme est donnée par les accords, et que dans le *mode* mixte les accords sont donnés par la gamme.

La formule de cette gamme est dans la succession ascendante et descendante des notes suivantes :

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi ;

dont la différence essentielle est, quant à la mélodie, dans la position des deux sémi-tons dont le premier se trouve entre la tonique et la seconde note, et l'autre entre la cinquième et la sixième ; et quant à l'harmonie, en ce qu'il porte sur sa tonique la tierce mineure en commençant, et majeure en finissant, comme on peut le voir, (*pl.* L. *fig.* 5.) dans l'accompagnement de cette gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'auteur, et exécuté au concert spirituel le 30 mai 1751.

On objecte au sieur de Blainville que son *mode* n'a ni accord, ni corde essentielle, ni cadence qui lui soit propre, et le distingue suffisamment des *modes* majeur ou

mineur. Il répond à cela que la différence de son *mode* est moins dans l'harmonie que dans la mélodie, et moins dans le *mode* même que dans la modulation ; qu'il est distingué dans son commencement du *mode* majeur par sa tierce mineure, et dans sa fin, du *mode* mineur par sa cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *mode* ; que la sienne est inévitable dans les deux autres *modes*, sur-tout dans le mineur ; et quant à sa cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'accord de la tonique à celui de la dominante, comme cela se pratiquait jadis même sur les finales dans les *modes* plagaux et dans le ton du quart. D'où l'on conclut que son *mode* mixte est moins une espèce particulière qu'une dénomination nouvelle à des manières d'entrelacer et combiner les *modes* majeur et mineur, aussi anciennes que l'harmonie, pratiquées de tous les temps ; et cela paraît si vrai, que même en commençant sa gamme, l'auteur n'ose donner ni la quinte ni la sixte à sa tonique, de peur de déterminer une tonique

en *mode* mineur par la première, ou une médiante en *mode* majeur par la seconde. Il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son accord.

Mais quelque objection qu'on puisse faire contre le *mode* mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'auteur l'établit et le traite, ne le fasse connaître pour un homme d'esprit et pour un musicien très-versé dans les principes de son art.

Les anciens diffèrent prodigieusement entre eux sur les définitions, les divisions et les noms de leurs tons ou *modes*. Obscurs sur toutes les parties de leur musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent, à la vérité, qu'un *mode* est un certain système ou une constitution de sons, et il paraît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine octave remplie de tous les sons intermédiaires selon le genre. *Euclyde* et *Ptolomée* semblent la faire consister dans les diverses positions des deux sémi-tons de l'octave, relativement à la corde principale du *mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit tons du plain-chant; mais le plus grand nombre

paraît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le diapason du *mode* dans le système général, c'est-à-dire en ce que la basse ou corde principale du *mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieux du système, toutes les cordes de la série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, et par conséquent changeant d'accord à chaque *mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des tons de notre musique.

Selon le premier sens, il n'y aurait que sept *modes* possibles dans le système diatonique ; et en effet *Ptolomée* n'en admet pas davantage : car il n'y a que sept manières de varier la position des deux sémi-tons relativement au son fondamental, en gardant toujours entre ces deux sémi-tons l'intervalle prescrit. Selon le second sens, il y aurait autant de *modes possibles* que de sons, c'est-à-dire une infinité ; mais si l'on se renferme de même dans le système diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *modes* ceux qu'on établirait à l'octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manières, on n'a encore besoin que de sept *modes* ;

car si l'on prend ces *modes* en divers lieux du systême, on trouve en même-temps les sons différemment situés relativement au son principal.

Mais outre ces *modes* on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même série et sur le même son fondamental différens sons pour les cordes essentielles du *mode:* par exemple, quand on prend pour dominante la quinte du son principal, le *mode* est authentique : il est plagal si l'on choisit la quarte, et ce sont proprement deux *modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la quarte et la quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'octave que cinq sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse établir un *mode* authentique et un plagal. Outre ces dix *modes* on en trouve encore deux, l'un authentique qui ne peut fournir de plagal, parce que sa quarte fait le triton; l'autre plagal qui ne peut fournir d'authentique, parce que sa quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de *Plutarque* où la musique se plaint que *Phrynis* l'a corrom-

pue en voulant tirer de cinq cordes ou plutôt de sept, douze harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* possibles dans l'étendue d'une octave ou de deux tétracordes disjoints : que si l'on vient à conjoindre les deux tétracordes, c'est-à-dire à donner un bémol à la septième en retranchant l'octave, ou si l'on divise les *tons* entiers par les intervalles chromatiques pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires ; ou si, ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *modes* à l'octave des précédens ; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce sont là les seules manières d'expliquer les divers nombres de *modes* admis ou rejetés par les anciens en divers temps.

L'ancienne musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du tétracorde, du pentacorde, de l'hexacorde, de l'eptacorde et l'octacorde, on n'y admit premièrement que trois *modes* dont les fondamentales étaient à un *ton* de distance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelait le dorien ; le phrygien tenait le milieu; le plus aigu était le *lydien*. En partageant chacun de ces

ions en deux intervalles, on fit place à deux autres *modes*, l'ionien et l'éolien, dont le premier fut inséré entre le dorien et le phrygien, et le second entre le phrygien et le lydien.

Dans la suite le système s'étant étendu à l'aigu et au grave, les musiciens établirent de part et d'autre de nouveaux *modes* qui tiraient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la préposition *hyper*, *sur*, pour ceux d'en haut, et la préposition *hypo*, *sous*, pour ceux d'en bas. Ainsi le *mode* lydien était suivi de l'hyper-dorien, de l'hyper-ionien, de l'hyper-phrygien, de l'yper-éolien et de l'yper-lydien en montant; et après le *mode* dorien venaient l'hypo-lydien, l'hypo-éolien, l'hypo-phrygien, l'hypo-ionien et l'hypo-dorien en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *modes* dans *Alypius*, auteur grec. Voyez (*pl.* E), leur ordre et leurs intervalles exprimés par les noms des notes de notre musique. Mais il faut remarquer que l'hypo-dorien était le seul *mode* qu'on exécutait dans toute son étendue; à mesure que les autres s'élevaient, on en retranchait des sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la voix. Cette

observation sert à l'intelligence de quelques passages des anciens, par lesquels ils semblent dire que les *modes* les plus graves avaient un chant plus aigu; ce qui était vrai en ce que ces chants s'élevaient davantage au-dessus de la tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *modes*, *Platon* en rejetait plusieurs comme capables d'altérer les mœurs. *Aristoxène*, au rapport d'*Euclyde*, en admettait seulement treize, supprimant les deux plus élevés; savoir l'hyper-éolien et l'hyper-lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'*Aristoxène*, il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnaient déjà de son temps.

Enfin *Ptolomée* réduisait le nombre de ces *modes* à sept, disant que les *modes* n'étaient pas introduits dans le dessein de varier les chants selon le grave et l'aigu : car il est évident qu'on aurait pu les multiplier fort au-delà de quinze; mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *mode* à l'autre par des intervalles consonnans et faciles à entonner.

Il renfermait donc tous les *modes* dans l'espace d'une octave dont le *mode* dorien fesait comme le centre : ensorte que le mixo-lydien était une quarte au-dessus, et l'hypo-dorien une quarte au-dessous; le phrygien une quinte au-dessus de l'hypo-dorien; l'hypo-phrygien une quarte au-dessous du phrygien; et le lydien une quinte au-dessus de l'hypo-phrygien : d'où il parait, qu'à compter de l'hypo-dorien qui est le *mode* le plus bas, il y avait jusqu'à l'hypo-phrygien l'intervalle d'un *ton;* de l'hypo-phrygien à l'hypo-lydien, un autre *ton;* de l'hypo-lydien au dorien, un sémi-*ton;* de celui-ci au phrygien, un *ton;* du phrygien au lydien, encore un *ton;* et du lydien au mixo-lydien, un sémi-*ton;* ce qui fait l'étendue d'une septième en cet ordre :

1 . . . . . *Fa* . . . . . Mixo-lydien.
2 . . . . . *Mi* . . . . . Lydien.
3 . . . . . *Re* . . . . . Phrygien.
4 . . . . . *Ut* . . . . . Dorien.
5 . . . . . *Si* . . . . . Hypo-lydien.
6 . . . . . *La* . . . . . Hypo-phrygien.
7 . . . . . *Sol* . . . . . Hypo-dorien.

Ptolomée retranchait tous les autres *modes*, prétendant qu'on n'en pouvait placer un plus grand nombre dans le systéme diatonique d'une octave, toutes les cordes qui la composaient se trouvant employées. Ce sont ces sept *modes* de *Ptolomée* qui, en y joignant l'hypo-mixo-lydien, ajouté, dit-on, par l'*Arétin*, font aujourd'hui les huit tons du plain-chant. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE).

Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des tons ou *modes* de l'ancienne musi-

que, en tant qu'on les regardait comme ne différant entre eux que du grave à l'aigu : mais ils avaient encore d'autres différences qui les caractérisaient plus particulièrement, quant à l'expression. Elles se tiraient du genre de poésie qu'on mettait en musique, de l'espèce d'instrument qui devait l'accompagner, du rhythme ou de la cadence qu'on y observait, de l'usage où étaient certains chants parmi certains peuples, et d'où sont venus originairement les noms des principaux *modes*, le dorien, le phrygien, le lydien, l'ionien, l'éolien.

Il y avait encore d'autres sortes de *modes* qu'on aurait pu mieux appeler *styles* ou *genres* de composition : tels étaient le *mode* tragique destiné pour le théâtre, le *mode* nomique consacré à *Apollon*, le dithyrambique à *Bacchus*, etc. (Voyez STYLE et MÉLOPÉE).

Dans nos anciennes musiques, on appelait aussi *modes*, par rapport à la mesure ou au temps, certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les notes par un signe général : le *mode* était à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la mesure ; il se marquait de même après la clef, d'abord par des cer-

cles ou demi-cercles ponctués ou sans points, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes, selon le *mode*, en nombre et en longueur; et c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C et du C barré. (Voyez PROLATION).

Il y avoit en ce sens deux sortes de *modes* : le majeur, qui se rapportait à la note maxime; et le mineur, qui était pour la longue. L'un et l'autre se divisaient en parfait et imparfait.

Le *mode* majeur parfait se marquait avec trois lignes ou bâtons qui remplissaient chacun trois espaces de la portée, et trois autres qui n'en remplissaient que deux. Sous ce *mode* la maxime valait trois longues. (Voyez *pl.* B, *fig.* 2.)

Le *mode* majeur imparfait était marqué par deux lignes qui traversaient chacune trois espaces, et deux autres qui n'en traversaient que deux; et alors la maxime ne valait que deux longues. (*fig* 3.)

Le *mode* mineur parfait était marqué par une seule ligne qui traversait trois espaces; et la longue valait trois brèves. (*fig.* 4.)

Le *mode* mineur imparfait était marqué par une ligne qui ne traversait que deux espaces ; et la longue n'y valait que deux brèves. (*fig.* 5.)

L'abbé *Brossard* a mêlé mal-à-propos les cercles et demi-cercles avec les figures de ces *modes*. Ces signes réunis n'avaient jamais lieu dans les *modes* simples, mais seulement quand les mesures étaient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis longtemps ; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes musiques, en quoi les plus savans musiciens sont souvent fort embarrassés.

MODERE, *adj.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent et le gai ; il répond à l'italien *andante* (Voyez ANDANTE.)

MODULATION, *s. f.* C'est proprement la manière d'établir et traiter de mode ; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'harmonie et le chant successivement dans plusieurs modes, d'une manière agréable à l'oreille et conforme aux règles.

Si le mode est produit par l'harmonie ; c'est d'elle aussi que naissent les lois de la

modulation. Ces lois sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même ton, il faut 1°. en parcourir tous les sons avec un beau chant, en rebattant plus souvent les cordes essentielles et s'y appuyant davantage; c'est-à-dire, que l'accord sensible, et l'accord de la tonique doivent s'y remontrer fréquemment mais sous différentes faces et par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de cadences ou de repos que sur ces deux accords, ou tout au plus sur celui de la sous-dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des sons du mode; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un dièse ou un bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour passer d'un ton à un autre, il faut consulter l'analogie, avoir égard au rapport des toniques, et à la quantité des cordes communes aux deux tons.

Partons d'abord du mode majeur. Soit que l'on considère la quinte de la tonique, comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'octave, soit qu'on la considère comme le premier des sons qui

entrent dans la résonnance de cette même tonique, on trouvera toujours que cette quinte, qui est la dominante du ton, est la corde sur laquelle on peut établir la modulation la plus analogue à celle du ton principal.

Cette dominante, qui fesait partie de l'accord parfait de cette première tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux accords. De plus, cette même dominante portant, ainsi que la tonique, un accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux accords ne diffèrent entre eux que par la dissonance qui, de la tonique passant à la dominante est la sixte-ajoutée, et de la dominante repassant à la tonique est la septième. Or ces deux accords ainsi distingués par la dissonance qui convient à chacun, forment, par les sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'octave ou échelle diatonique que nous appelons gamme, laquelle détermine le ton.

Cette même gamme de la tonique, forme, altérée seulement par un dièse, la gamme du ton de la dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux tons, et donne la faci-

lité de passer de l'un à l'autre moyen d'une seule altération. Le ton de la dominante est donc le premier qui se présente après celui de la tonique dans l'ordre des *modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une tonique et sa dominante, se trouve aussi entre la même tonique et sa sous-dominante; car la quinte que la dominante fait à l'aigu avec cette tonique, la sous-dominante la fait au grave; mais cette sous-dominante n'est quinte de la tonique que par renversement; elle est directement quarte en plaçant cette tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce sens la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la quinte, dont le rapport est de 2 à 3. Que si cette sous-dominante n'entre pas de même dans l'accord de la tonique, en revanche la tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'accord de la tonique, celui de la sous-dominante sera *fa la ut*; ainsi c'est l'*ut* qui fait ici liaison, et les deux autres sons de ce nouvel accord sont précisément les deux dissonances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de sons pour ce nouveau ton que pour celui de la dominante; ce sont dans l'une et

dans l'autre toutes les mêmes cordes du ton principal, à un près. Donnez un bémol à la note sensible *si*, et toutes les notes du ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le ton de la sous-dominante n'est donc guère moins analogue au ton principal que celui de sa dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la première *modulation* pour passer d'un ton principal *ut* à celui de la dominante *sol*, on est obligé d'employer la seconde pour revenir au ton principal : car si *sol* est dominante du ton d'*ut*, *ut* est sous-dominante du ton de *sol*; ainsi l'une de ces *modulations* n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisième son qui entre dans l'accord de la tonique est celui de sa tierce ou médiante, et c'est aussi le plus simple des rapports après les deux précédens $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *modulation* qui se présente, et d'autant plus analogue que deux des sons de la tonique principale entrent aussi dans l'accord mineur de sa médiante ; car le premier accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* et *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *modulation*, c'est la quantité de sons qu'il faut

altérer, même pour le mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi.* J'ai donné ci-devant la formule de l'échelle pour les deux modes : or, appliquant cette formule à *mi* mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième son *fa* altéré par un dièse en descendant ; mais en montant, on en trouve encore deux autres ; savoir, la principale tonique *ut*, et la seconde note *re* qui devient ici note sensible : il est certain que l'altération de tant de sons, et sur-tout de la tonique, éloigne le mode et affaiblit l'analogie.

Si l'on renverse la tierce comme on a renversé la quinte, et qu'on prenne cette tierce au-dessous de la tonique sur la sixième note *la*, qu'on devrait appeler aussi sous-médiante ou médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *modulation* plus analogue au ton principal que n'était celle de *mi* ; car l'accord parfait de cette sous-médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de médiante, deux des sons qui entrent dans l'accord de la tonique ; savoir, *ut* et *mi* ; et de plus, l'échelle de ce nouveau ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes sons que celle du ton principal, et n'ayant

que deux sons altérés en montant, c'est-à-dire, un de moins que l'échelle de la médiante, il s'ensuit que la *modulation* de la sixième note est préférable à celle de cette médiante; d'autant plus que la tonique principale y fait une des cordes essentielles du mode: ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre cordes *mi fa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du ton majeur d'*ut*. Restent le *re* et le *si*, les deux harmoniques de la dominante. Ce dernier, comme note sensible, ne peut devenir tonique par aucune bonne *modulation*, du-moins immédiatement : ce serait appliquer brusquement au même son des idées trop opposées et lui donner une harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la basse-fondamentale, y moduler en tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le temps d'oublier la *modulation* de l'*ut* qui lui-même y est altéré; autrement il faudrait, au-lieu de revenir immédiatement

médiatement en *ut*, passer par d'autres tons intermédiaires, où il serait dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un ton mineur; la médiante premièrement, ensuite la dominante, la sous-dominante et la sous-médiante ou sixième note. Le mode de chacun de ces tons accessoires est déterminé par sa médiante prise dans l'échelle du ton principal. Par exemple, sortant d'un ton majeur *ut* pour moduler sur sa médiante, on fait mineur le mode de cette médiante, parce que la dominante *sol* du ton principal fait tierce mineure sur cette médiante *mi*. Au contraire, sortant d'un ton mineur *la*, on module sur sa médiante *ut* en mode majeur, parce que la dominante *mi* du ton d'où l'on sort fait tierce majeure sur la tonique de celui où l'on entre, etc.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, sont que les modes de la dominante et de la sous-dominante soient semblables à celui de la tonique, et que la médiante et la sixième note portent le mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, et réciproquement, dans un

même ton, on peut aussi changer l'ordre du mode d'un ton à l'autre; mais en s'éloignant ainsi de la *modulation* naturelle, il faut songer au retour : car c'est une règle générale que tout morceau de musique doit finir dans le ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les tons dans lesquels on peut passer immédiatement; le premier, en sortant du mode majeur, et l'autre, en sortant du mode mineur. Chaque note indique une *modulation*, et la valeur des notes dans chaque exemple indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces modes selon son rapport avec le ton principal. (Voyez *pl.* B, *fig.* 6 et 7).

Ces *modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes règles dans des tons plus éloignés, et de revenir ensuite au ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connaître les routes qu'on doit suivre; il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette partie.

Dans la mélodie, il ne faut, pour annoncer la *modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les

sons du ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur, il ne faut que sonner un *fa* diese pour annoncer le ton de la dominante, ou un *si* bémol pour annoncer le ton de la sous-dominante. Parcourez ensuite les cordes essentielles du ton où vous entrez; s'il est bien choisi, votre *modulation* sera toujours bonne et régulière.

Dans l'harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de ton se fasse en même-temps dans toutes les parties, on doit prendre garde à l'harmonie et au chant pour éviter de suivre à-la-fois deux différentes *modulations*. *Huyghens* a fort bien remarqué que la proscription des deux quintes consécutives a cette règle pour principe : en effet, on ne peut guère former entre deux parties plusieurs quintes justes de suite sans moduler en deux tons différens.

Pour annoncer un ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'accord parfait de sa tonique, et cela est indispensable pour donner le mode; mais il est certain que le ton ne peut être bien déterminé que par l'accord sensible ou dominant : il faut donc

faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *modulation*. La bonne règle serait que la septième ou dissonance mineure y fût toujours préparée, au-moins la première fois qu'on la fait entendre ; mais cette règle n'est pas praticable dans toutes les *modulations* permises, et pourvu que la basse-fondamentale marche par intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du mode, et qu'on évite les fausses relations, la *modulation* est toujours bonne. Les compositeurs donnent pour une autre règle de ne changer de ton qu'après une cadence parfaite ; mais cette règle est inutile, et personne ne s'y assujétit.

Toutes les manières possibles de passer d'un ton dans un autre se réduisent à cinq pour le mode majeur, et à quatre pour le mode mineur; lesquelles on trouvera énoncées par une basse-fondamentale pour chaque *modulation* dans la *pl.* B, *fig.* 8. S'il y a quelqu'autre *modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *modulation* ne soit enharmonique, elle est mauvaise infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE).

MODULER, *v. n.* C'est composer ou préluder, soit par écrit, soit sur un instrument,

soit avec la voix, en suivant les règles de la *modulation*. (Voyez MODULATION).

MŒURS, *s. f.* Partie considérable de la musique des Grecs appelée par eux *hermosmenon*, laquelle consistait à connoître et choisir le bienséant en chaque genre, et ne leur permettait pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractère toutes les formes dont il était susceptible; mais les obligeait de se borner à ce qui était convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. Les *mœurs* consistaient encore à tellement accorder et proportionner dans une pièce toutes les parties de la musique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie, et même les changemens, qu'on sentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, et le rendît parfaitement un. Cette seule partie, dont l'idée n'est pas même connue dans notre musique, montre à quel point de perfection devait être porté un art où l'on avait même réduit en règle ce qui est honnête, convenable et bienséant.

MOINDRE, *adj.* (Voyez MINIME).

MOL, *adj.* Epithète que donnent *Aristoxène* et *Ptolomée* à une espèce du genre

diatonique et à une espèce du genre chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la musique moderne, le mot *mol* n'y est employé que dans la composition du mot *bémol* ou B *mol*, par opposition au mot *béquarre*, qui jadis s'appelait B *dur*.

Zarlin cependant appelle diatonique *mol* une espèce de genre diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE).

MONOCORDE, *s. m.* Instrument ayant une seule corde qu'on divise à volonté par des chevalets mobiles, lequel sert à trouver les rapports des intervalles et toutes les divisions du canon harmonique. Comme la partie des instrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus long-temps de celui-ci.

MONODIE, *s. f.* Chant à voix seule, par opposition à ce que les anciens appelaient *chorodies*, ou musiques exécutées par le chœur.

MONOLOGUE, *s. m.* Scène d'opéra où l'acteur est seul et ne parle qu'avec lui-même. C'est dans les *monologues* que se déploient toutes les forces de la musique; le musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie, sans être gêné dans la longueur de

ses morceaux par la présence d'un interlocuteur. Ces récitatifs obligés qui font un si grand effet dans les opéra italiens, n'ont lieu que dans les *monologues*.

MONOTONIE, *s. f.* C'est, au propre, une psalmodie ou un chant qui marche toujours sur le même ton ; mais ce mot ne s'emploie guère que dans le figuré.

MONTER, *v. n.* C'est faire succéder les sons du bas en haut ; c'est-à-dire, du grave à l'aigu. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

MOTET, *s. m.* Ce mot signifiait anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'art ; et cela sur une période fort courte : d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *motet*, comme si ce n'était qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *motet* à toute pièce de musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'Eglise romaine, comme pseaumes, hymnes, antiennes, répons, etc. Et tout cela s'appelle en général, musique latine.

Les Français réussissent mieux dans ce genre de musique que dans la française, la langue étant moins défavorable ; mais ils y

recherchent trop de travail, et comme le leur a reproché l'abbé du *Bos*, ils jouent trop sur le mot. En général, la musique latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point chercher l'imitation comme dans la musique théâtrale : les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les églises la musique au plain-chant.

Les musiciens du treizième et du quatorzième siècles donnaient le nom de *mottetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *haute-contre*. Ce nom, et d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de musique, laquelle ne s'écrivait pas en partition comme à-présent.

MOTIF, *s. m.* Ce mot francisé de l'italien *motivo* n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs. Il signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le

compositeur détermine son sujet et arrange son dessein. C'est le *motif* qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre. Dans ce sens le *motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur, et il doit faire ensorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des auditeurs. On dit qu'un auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *motif* de vue, et qu'il coud des accords ou des chants qu'aucun sens commun n'unit entre eux.

Outre ce *motif*, qui n'est que l'idée principale de la pièce, il y a des *motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques ; et sur ces idées, que l'on presse dans l'exécution, l'on juge si l'auteur a bien suivi ses *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procèdent note après note, et qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *motif* de fugue, *motif* de cadence, *motif* de changement de mode, etc.

MOUVEMENT, *s. m.* Degré de vîtesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute. Chaque

espèce de mesure a un *mouvement* qui lui est le plus propre, et qu'on désigne en italien par ces mots, *tempo giusto.* Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *largo, adagio, andante, allegro, presto*; et ces mots se rendent en français par les suivans, *lent, modéré, gracieux, gai, vîte.* Il faut cependant observer que, le *mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la musique française, les mots qui les désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la musique italienne.

Chacun de ces degrés se subdivise et se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vîtesse ou de lenteur, comme *larghetto, andantino, allegretto, prestissimo*, et ceux qui marquent de plus le caractère et l'expression de l'air, comme *agitato, vivace, gustoso, conbrio, etc.* Les premiers peuvent être saisis et rendus par tous les musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment et du goût qui sentent et rendent les autres.

Quoique généralement les *mouvemens* lents

conviennent aux passions tristes, et les *mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai toutefois que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur ; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave ; ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la basse et le dessus par *mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des parties doit monter tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *mouvement oblique*, celui où l'une des parties reste en place tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant *Jérôme Mei*, à l'imitation d'*Aristoxène*, distingue généralement dans la voix humaine deux sortes de *mouvement* ; savoir celui de la voix parlante, qu'il appelle *mouvement continu*, et qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait : et celui de la voix chantante, qui marche par intervalles déter-

minés, et qu'il appelle *mouvement diastématique* ou *intervallatif*.

MUANCES, *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux notes les syllabes de la gamme, selon les diverses positions des deux sémi-tons de l'octave, et selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'*Arétin* n'inventa que six de ces syllables et qu'il y a sept notes à nommer dans une octave, il fallait nécessairement répéter le nom de quelque note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux notes entre lesquelles se trouvait un des sémi-tons. Ces noms déterminaient en même-temps ceux des notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or, comme les deux sémi-tons sont sujets à changer de place dans la modulation, et qu'il y a dans la musique une multitude de manières différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manières s'appelaient *muances*, parce que les mêmes notes y changeaient incessamment de noms (Voyez GAMME).

Dans le siècle dernier on ajouta, en France, la syllabe *si* aux six premières de la gamme de l'*Arétin*. Par ce moyen, la septième note de l'échelle se trouvant nommée, les *muan-*

ces

ces devinrent inutiles, et furent proscrites de la musique française; mais chez toutes les autres nations, où, selon l'esprit du métier, les musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'art, on n'a point adopté le *si*, et il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *muances* serviront long-temps encore à la désolation des commençans.

MUANCES, dans la musique ancienne. (Voyez MUTATIONS).

MUSETTE, *s. f.* Sorte d'air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est à deux ou trois temps, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire en tenue ou point d'orgue, telle que la peut faire une *musette*, et qu'on appelle, à cause de cela, basse de *musette.* Sur ces airs on forme des danses d'un caractère convenable, et qui portent aussi le nom de *musettes.*

MUSICAL, *adj.* Appartenant à la musique (Voyez MUSIQUE).

MUSICALEMENT, *adv.* D'une manière musicale, dans les règles de la musique. (Voyez MUSIQUE).

MUSICIEN, *s. m.* Ce nom se donne égale-

ment à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *compositeur* (Voyez ce mot).

Les anciens musiciens étaient des poëtes, des philosophes, des orateurs du premier ordre. Tels étaient *Orphée*, *Terpandre*, *Stésichore*, etc. Aussi *Boëce* ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts et de la voix; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. Et il semble de plus, que, pour s'élever aux grandes expressions de la musique oratoire et imitative, il faudrait avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de nature. Cependant les *musiciens* de nos jours, bornés pour la plupart à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes.

MUSIQUE, *s. f.* Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet art devient une science, et même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections

qu'elles nous causent. *Aristide Quintilien* définit la *musique*, l'art du beau et de la décence dans les voix et dans les mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues et si générales, les anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'art qu'ils définissaient ainsi.

On suppose communément que le mot de *musique* vient de *musa*, parce qu'on croit que les muses ont inventé cet art; mais *Kircher*, d'après *Diodore*, fait venir ce nom d'un mot Egyptien, prétendant que c'est en Egypte que la *musique* a commencé à se rétablir après le déluge, et qu'on en reçut la première idée du son que rendaient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent soufflait dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'art est certainement plus près de l'homme, et si la parole n'a pas commencé par du chant, il est sûr, au-moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *musique* se divise naturellement en *musique théorique* ou *spéculative*, et en *musique pratique*.

La *musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connaissance de la matière

musicale, c'est-à-dire, les différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible dont les sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la musique et des sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille et sur l'ame.

La *musique* pratique est l'art d'appliquer et mettre en usage les principes de la spéculative; c'est-à-dire, de conduire et disposer les sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte, que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé: c'est cet art qu'on appelle *composition*. (Voyez ce mot). A l'égard de la production actuelle des sons par les voix ou par les instrumens, qu'on appelle *exécution*, c'est la partie purement mécanique et opérative, qui supposant seulement la faculté d'entonner justes les intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux sons le degré prescrit dans le ton et la valeur prescrite dans le temps, ne demande, en rigueur, d'autre connoissance que celle des caractères de la *musique* et l'habitude de les exprimer.

La *musique* spéculative se divise en deux

parties ; savoir, la connaissance du rapport des sons ou de leurs intervalles, et celle de leurs durées relatives ; c'est-à-dire, de la mesure et du temps.

La première est proprement celle que les anciens ont appelée *musique harmonique.* Elle enseigne en quoi consiste la nature du chant, et marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la modulation. Elle fait connaître, en un mot, les diverses manières dont les sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force, par leurs intervalles ; ce qui s'applique également à leur accord et à leur succession.

La seconde a été appelée *rhythmique*, parce qu'elle traite des sons eu égard au temps et à la quantité. Elle contient l'explication du *rhythme*, du *mètre*, des mesures longues et courtes, vives et lentes, des temps et diverses parties dans lesquelles on les divise pour y appliquer la succession des sons.

La *musique pratique* se divise aussi en deux parties qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *musique harmonique* et que les anciens appelaient *mélopée*,

contient les règles pour combiner et varier les intervalles consonnans et dissonans d'une manière agréable et harmonieuse (Voyez MÉLOPÉE).

La seconde, qui répond à la *musique rhythmique* et qu'ils appelaient *rhythmopée*, contient les règles pour l'application des temps, des pieds, des mesures ; en un mot, pour la pratique du rhythme (Voyez RHYTME).

Porphyre donne une autre division de la *musique*, en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore; et, sans la distinguer en spéculative et pratique, il y trouve les six parties suivantes : la *rhythmique*, pour les mouvemens de la danse ; la *métrique*, pour la cadence et le nombre des vers ; l'*organique*, pour la pratique des instrumens ; la *poétique*, pour les tons et l'accent de la poésie ; l'*hypocritique*, pour les attitudes des pantomimes, et l'*harmonique* pour le chant.

La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* et en *harmonie* ; car la rhythmique n'est plus rien pour nous, et la métrique est très-peu de chose, attendu que nos vers, dans le chant, prennent presque

uniquement leur mesure de la *musique*, et perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie, on dirige la succession des sons de manière à produire des chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION).

L'harmonie consiste à unir à chacun des sons d'une succession régulière deux ou plusieurs autres sons qui, frappant l'oreille en même-temps, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE).

On pourrait, et l'on devrait peut-être encore, diviser la *musique* en *naturelle* et *imitative*. La première, bornée au seul physique des sons, et n'agissant que sur les sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et

porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette musique vraiment lyrique et théâtrale était celle des anciens poëmes, et c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. Ce n'est que dans cette *musique*, et non dans l'harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des sons, on ne les y trouvera point, et l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entre eux sur la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la *musique*. En général, ils donnaient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement sous le nom de *musique* ils comprenaient, comme on vient de le voir, la danse, le geste, la poésie, mais même la collection de toutes les sciences. *Hermès* définit la *musique*, la connaissance de l'ordre de toutes choses. C'était aussi la doctrine de l'école de *Pythagore* et de celle de *Platon*, qui enseignaient que tout, dans l'univers, était *musique*. Selon *Hésychius*, les Athé-

niens donnaient à tous les arts le nom de musique, et tout cela n'est plus étonnant depuis qu'un musicien moderne a trouvé dans la *musique* le principe de tous les rapports et le fondement de toutes les sciences.

De-là toutes ces *musiques* sublimes dont nous parlent les philosophes : *musique* divine, *musique* des hommes, *musique* céleste, *musique* terrestre, *musique* active, *musique* contemplative, *musique* énonciative, intellective, oratoire, etc.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des anciens sur la *musique*, qui seraient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paraît que la *musique* a été l'un des premiers arts; on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du genre-humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *musique* vocale a été trouvée avant l'instrumentale, si même il y a jamais eu, parmi les anciens, une *musique* vraiment instrumentale, c'est-à-dire, faite uniquement pour les instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun instrument, ont dû faire des observations sur les différens tons de leurs voix; mais ils ont dû apprendre de

bonne heure, par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur voix et leur gosier d'une manière agréable et mélodieuse. Après cela les instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. *Diodore* et d'autres auteurs en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de *Lucrèce.*

At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare,
Et Zephyri cava per calamorum sibila primùm
Agresteis docuêre cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres sortes d'instrumens, les cordes sonores sont si communes, que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens tons; ce qui a donné naissance aux instrumens à corde. (Voy. CORDE).

Les instrumens qu'on bat pour en tirer du son, comme les tambours et les tymbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux, quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en art. Sans remonter

au-delà du déluge, plusieurs anciens attribuent cette invention à *Mercure* aussi-bien que celle de la lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à *Cadmus*, qui, en se sauvant de la cour du roi de Phénicie, amena en Grèce la musicienne *Hermione* ou *Harmonie*; d'où il s'ensuivrait que cet art était connu en Phénicie avant *Cadmus*. Dans un endroit du dialogue de *Plutarque* sur la *musique*, *Lysias* dit que c'est *Amphion* qui l'a inventée; dans un autre, *Sotérique* dit que c'est *Apollon*; dans un autre encore, il semble en faire honneur à *Olympe* : on ne s'accorde guère sur tout cela, et c'est ce qui n'importe pas beaucoup non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent *Chiron*, *Démodocus*, *Hermès*, *Orphée*, qui, selon quelques-uns, inventa la lyre. Après ceux-là vint *Phæmius*, puis *Terpandre*, contemporain de *Lycurgue*, et qui donna des règles à la *musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers modes. Enfin l'on ajoute *Thalès*, et *Chamiris* qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands musiciens vivaient la plupart avant *Homère*. D'autres, plus modernes,

sont *Lasus d'Hermione*, *Melnipides*, *Philoxène*, *Timothée*, *Phrynnis*, *Epigonius*, *Lysandre*, *Symmicus* et *Diodore*, qui tous ont considérablement perfectionné la *musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet art du temps de *Darius Hystaspes*. *Epigonius* inventa l'instrument de quarante cordes qui portait son nom. *Symmicus* inventa aussi un instrument de trente-cinq cordes appelé *Symmicium*.

Diodore perfectionna la flûte et y ajouta de nouveaux trous, et *Timothée* la lyre, en y ajoutant une nouvelle corde, ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des instrumens de *musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les instrumens mêmes. A peine en connaissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT).

La *musique* était dans la plus grande estime chez divers peuples de l'antiquité, et principalement chez les Grecs, et cette estime était proportionnée à la puissance et aux effets surprenans qu'ils attribuaient à cet art. Leurs auteurs ne croient pas nous en donner

une trop grande idée, en nous disant qu'elle était en usage dans le ciel et qu'elle fesait l'amusement principal des Dieux et des ames des bienheureux. *Platon* ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat, et il prétend qu'on peut assigner les sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence, et les vertus contraires. *Aristote*, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de *Platon*, èst pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *musique* sur les mœurs. Le judicieux *Polybe* nous dit que la *musique* était nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitaient un pays où l'air est triste et froid; que ceux de Cynète, qui négligèrent la *musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, et qu'il n'y a point de ville où l'on ait tant vu de crimes. *Athénée* nous assure qu'autrefois toutes les lois divines et humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernait les dieux et les héros, les vies et les actions des hommes illustres étaient écrites en vers et chantées publiquement par des chœurs, au son des instrumens; et nous

voyons par nos livres sacrés que tels étaien dès les premiers temps, les usages des Israélites. On n'avait point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale et l'amour de la vertu, ou plutôt tout cela n'était point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens et de l'élévation des idées, qui cherchaient par des accens proportionnés, à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* fesait partie de l'étude des anciens pythagoriciens : ils s'en servaient pour exciter le cœur à des actions louables et pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces philosophes, notre ame n'était, pour ainsi dire, formée que d'harmonie ; et ils croyaient rétablir, par le moyen de l'harmonie sensuelle, l'harmonie intellectuelle et primitive des facultés de l'ame, c'est-à-dire, celle qui selon eux, existait en elle avant qu'elle animât nos corps, et lorsqu'elle habitait les cieux.

La *musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opérait autrefois, quoiqu'attestées par les plus judicieux historiens et par les plus graves philosophes de l'antiquité. Cependant

on retrouve dans l'histoire moderne quelques faits semblables. Si *Timothée* excitait les fureurs d'*Alexandre* par le mode phrygien, et les calmait par le mode lydien, une *musique* plus moderne renchérissait encore en excitant, dit-on, dans *Erric*, roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuait ses meilleurs domestiques. Sans doute, ces malheureux étaient moins sensibles que leur prince à la *musique ;* autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'*Aubigny* rapporte une autre histoire toute pareille à celle de *Timothée.* Il dit que, sous *Henri III*, le musicien *Claudin*, jouant aux noces du duc de *Joyeuse*, sur le mode phrygien, anima, non le roi, mais un courtisan, qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes, en présence de son souverain ; mais le musicien se hâta de le calmer en prenant le mode hypo-phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le musicien *Claudin* avait pu savoir exactement en quoi consistaient le mode phrygien et le mode hypo-phrygien.

Si notre *musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour

en parler ici ; témoin ce chevalier gascon dont parle *Boyle*, lequel, au son d'une cornemuse, ne pouvait retenir son urine ; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur de ces femmes qui fondaient en larmes, lorsqu'elles entendaient un certain ton dont le reste des auditeurs n'était point affecté ; et je connais à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire et convulsif. On lit aussi dans l'histoire de l'académie des sciences de Paris qu'un musicien fut guéri d'une violente fièvre par un concert qu'on fit dans sa chambre.

Les sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement et la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. *Morhoff* fait mention d'un certain *Petter*, hollandais, qui brisait un verre au son de sa voix. *Kircher* parle d'une grande pierre qui frémissait au son d'un certain tuyau d'orgue. Le P. *Mersenne* parle aussi d'une sorte de carreau que le jeu d'orgue ébranlait, comme aurait pu faire un tremblement de terre. *Boyle* ajoute que les stalles tremblent souvent au son des orgues ; qu'il

les a senti frémir sous sa main au son de l'orgue ou de la voix, et qu'on l'a assuré que ceux qui étaient bien faits tremblaient tous à quelque ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une église de Reims, qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également, quand on a ôté le battant de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *musique*, et dont la physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux et presque divins que les anciens attribuent à la *musique*. Plusieurs auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. *Wallis* les attribue en partie à la nouveauté de l'art, et les rejette en partie sur l'exagération des auteurs. D'autres en font honneur seulement à la poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous, par la constitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvaient être émus de choses qui ne nous auraient nullement touchés. M. *Burette*,

même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *musique* qui les a produits; il n'y voit rien que de mauvais racleurs de village n'aient pu faire, selon lui tout aussi-bien que les premiers musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *musique*, et sur le mépris que nous avons pour celle des anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi-bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, et qui, vu l'obscurité de la matiere et l'insuffisance des juges, aurait grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, *Vossius*, dans son traité *de viribus cantûs et rhythmi*, paraît être celui qui a le mieux discuté la question et le plus approché de la vérité. J'ai jeté là-dessus quelques idées dans un autre écrit, non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne. Le P. *Kircher* et M. *Burette* ont travaillé là-dessus à

contenter la curiosité du public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la *pl.* C deux morceaux de *musique* grecque, traduits en note moderne par ces auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *musique* sur de tels échantillons ? Je les suppose fidèles ; je veux même que ceux qui voudraient en juger connaissent suffisamment le génie et l'accent de la langue grecque ; qu'ils réfléchissent qu'un italien est un juge incompétent d'un air français, qu'un français n'entend rien du tout à la mélodie italienne, puis, qu'ils comparent les temps et les lieux et qu'ils prononcent s'ils l'osent.

Pour mettre le lecteur à portée de juger des divers accens musicaux des peuples, j'ai transcrit aussi dans la *pl.* un air chinois, tiré du père du *Halde*; un air persan, tiré du chevalier *Chardin*, et deux chansons des sauvages de l'Amérique tirées du P. *Mersenne*. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la

fidélité de ceux qui nous ont transmis ces airs.

J'ai ajouté dans la même *pl.* le célèbre *Rans-des-vaches*, cet air si chéri des Suisses qu'il fut défendu, sous peine de mort, de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il fesait fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays. On chercherait en vain dans cet air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisait ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus, quand on la leur rapelle. Tant il est vrai que

ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain.

La manière dont les anciens notaient leur *musique*, était établie sur un fondement très-simple, qui était le rapport des chiffres, c'est-à-dire, par les lettres de leur alphabet; mais au-lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillèrent gratuitement leur *musique*; ensorte qu'ils avaient autant de manières de noter que de genres et de modes. *Boëce* prit dans l'alphabet latin des caractères correspondans à ceux des grecs. Le pape *Grégoire* perfectionna sa méthode. En 1024, *Gui d'Arezzo*, bénédictin, introduisit l'usage des portées (Voyez PORTÉE), sur les lignes desquelles il marqua les notes en forme de points, (voyez NOTES), désignant par leur position l'élévation ou l'abaissement de la voix. *Kircher* cependant prétend que cette invention est antérieure à *Gui*; et, en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la gamme, et appliqua aux notes de son hexa-

corde les noms tirés de l'hymne de saint *Jean-Baptiste*, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *pl.* G , *fig.* 2). Enfin , cet homme, né pour la *musique*, inventa différens instrumens appelés *polyplectra*, tels que le clavecin , l'épinette , la vielle , etc. (Voyez GAMME).

Les caractères de la *musique* ont , selon l'opinion commune , reçu leur dernière augmentation considérable, en 1330 ; temps où l'on dit que *Jean de Muris*, appelé mal-à-propos , par quelques-uns *Jean de Meurs*, ou *de Muriâ*, docteur de Paris, quoique *Gesner* le fasse anglais , inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité et que nous appelons aujourd'hui rondes, blanches , noires , etc. Mais ce sentiment , bien que très-commun , me paraît peu fondé , à en juger par son traité de *musique*, intitulé : *Speculum musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier pour y constater l'invention que l'on attribue à cet auteur. Au reste ce grand musicien a eu, comme le roi des poëtes , l'honneur d'être réclamé par divers peuples ; car les Italiens le prétendent aussi de leur nation , trompés

apparemment par une fraude ou une erreur de *Bontempi*, qui le dit *Perugino* au-lieu de *Parigino.*

Lasus est, ou paraît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *musique :* mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs et des Romains sur la même matière. *Aristoxène*, disciple d'*Aristote* et chef de secte en *musique*, est le plus ancien auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient *Euclyde* d'Alexandrie. *Aristide Quintilien* écrivait après *Cicéron. Alypius* vient ensuite ; puis *Gaudentius*, *Nicomaque* et *Bacchius.*

Marc Méibomius nous a donné une belle édition de ces sept auteurs grecs, avec la traduction latine et des notes.

Plutarque a écrit un dialogue sur la *musique. Ptolomée*, célèbre mathématicien, écrivit en grec les principes de l'harmonie, vers le temps de l'empereur *Antonin.* Cet auteur garde un milieu entre les pythagoriciens et les aristoxéniens. Long-temps après, *Manuel Bryennius* écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, *Boëce* a écrit du temps de *Théodoric*, et non loin du même temps ;

Martianus, *Cassiodore* et *saint Augustin*.

Les modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont : *Zarlin*, *Salinas*, *Valgulio*, *Galilée*, *Mei*, *Doni*, *Kircher*, *Mersenne*, *Parran*, *Perrault*, *Wallis*, *Descartes*, *Holder*, *Mengoli*, *Malcolm*, *Burette*, *Vallotti* ; enfin M. *Tartini*, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs et d'obscurité ; et M. *Rameau*, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'*Alembert* a pris la peine d'expliquer au public le système de la basse-fondamentale, la seule chose utile et intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce musicien.

MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαί.

On appelait ainsi, dans la *musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de chant à un autre. *Aristoxène* définit la *mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la mélodie ; *Bacchius*, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable ; *Aristide Quintilien*, une variation dans

dans le systéme proposé et dans le caractère de la voix ; *Martianus Cappella* , une transition de la voix dans un autre ordre de sons.

Toutes ces définitions obscures et trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions ; mais les auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *mutations* pouvaient se réduire à cinq espèces principales. 1°. *Mutation* dans le genre lorsque le chant passait, par exemple, du diatonique au chromatique ou à l'enharmonique, et réciproquement. 2°. Dans le systéme, lorsque la modulation unissait deux tétracordes disjoints ou en séparait deux conjoints, ce qui revient au passage du béquarre ou bémol et réciproquement. 3°. Dans le mode, quand on passait, par exemple, du dorien au phrygien ou au lydien, et réciproquement, etc. 4°. Dans le rhythme, quand on passait du vîte au lent ou d'une mesure à une autre. 5°. Enfin dans la mélopée, lorsqu'on interrompait un chant grave, sérieux, magnifique, par un chant enjoué, gai, impétueux, etc.

N.

NATUREL, *adj.* Ce mot en musique a plusieurs sens. 1°. Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine, par opposition à la musique artificielle qui s'exécute avec des instrumens. 2°. On dit qu'un chant est *naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile; qu'une harmonie est *naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de dissonances, qu'elle est produite par les cordes essentielles et *naturelles* du mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, et la seule dont l'abbé *Brossard* n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes dont les sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération: de sorte qu'un mode *naturel* est celui où l'on n'emploie ni dièse ni bémol. Dans le sens exact il n'y aurait qu'un seul ton *naturel* qui serait celui d'*ut* ou de *C* tierce majeure; mais on étend le nom de *naturels* à tous les tons dont les cordes essen-

tielles ne portant ni dièses ni bémols, permettent qu'on n'arme la clef ni de l'un ni de l'autre: tels sont les modes majeurs de *G* et de *F*, les modes mineurs d'*A* et de *D*, *etc.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS).

Les Italiens notent toujours leurs récitatifs au *naturel*, les changemens de tons y étant si fréquens et les modulations si serrées que, de quelque manière qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargnerait ni dièses ni bémols pour les autres, et l'on se jeterait pour la suite de la modulation dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les notes altérées à la clef par un signe se trouveraient altérées par le signe contraire accidentellement (Voyez RÉCITATIF).

Solfier au *naturel*, c'est solfier par les noms *naturels* des sons de la gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est (Voyez SOLFIER).

NETE. *s. f.* C'était dans la musique grecque la quatrième corde ou la plus aiguë de chacun des trois tétracordes qui suivaient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisième tétracorde était conjoint avec le second, c'était le tétracorde

synneménon ; et sa *nete* s'appelait *nete-synneménon.*

Ce troisième tétracorde portait le nom de diézeugménon, quand il était disjoint ou séparé du second par l'intervalle d'un *ton ;* et sa *nete* s'appelait *nete-diézeugménon.*

Enfin le quatrième tétracorde portant toujours le nom d'hyperboléon, sa *nete* s'appelait aussi toujours *nete-hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers tétracordes, comme s'ils étaient toujours conjoints, ils n'avaient point de *nete* ni l'un ni l'autre : la quatrième corde du premier étant toujours la première du second, s'appelait hypatemeson ; et la quatrième corde du second formant le milieu du systême, s'appelait mèse.

Nete, dit *Boëce, quasi neate, id est, inferior ;* car les anciens dans leurs diagrammes mettaient en haut les sons graves, et en bas les sons aigus.

NÉTOÏDES. Sons aigus (Voyez LEPSIS).

NEUME, *s. f.* Terme de plain-chant. La *neume* est une espèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une antienne par une simple variété de sons et sans y joindre aucunes paroles. Les catho-

liques autorisent ce singulier usage sur un passage de *Saint Augustin*, qui dit que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation. » Car à qui convient « une telle jubilation sans paroles, si ce n'est « à l'être ineffable; et comment célébrer cet « être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire « ni rien trouver dans ses transports qui « les exprime, si ce n'est des sons inarti- « culés? »

NEUVIÈME, *s. f.* Octave de la seconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvième*, parce qu'il faut former neuf sons consécutifs pour arriver diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *neuvième* est majeure ou mineure comme la seconde, dont elle est la réplique (Voyez SECONDE).

Il y a un accord par supposition qui s'appelle accord de *neuvième*, pour le distinguer de l'accord de seconde, qui se prépare, s'accompagne et se sauve différemment. L'accord de *neuvième* est formé par un son mis à la basse, une tierce au-dessous de l'accord de septième; ce qui fait que la septième elle-même fait *neuvième* sur ce nouveau son. La *neuvième* s'accompagne par conséquent de

tierce, de quinte, et quelquefois de septième: La quatrième note du ton est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux; mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à la note qui porte *neuvième;* la partie qui fait la *neuvième* doit syncoper, et sauve cette *neuvième* comme une septième, en descendant diatoniquement d'un degré sur l'octave, si la basse reste en place; ou sur la tierce, si la basse descend de tierce (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE).

En mode mineur l'accord sensible sur la médiante perd le nom d'accord de *neuvième* et prend celui de quinte superflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE).

NIGLARIEN, *adj.* Nom d'un nome ou chant d'une mélodie efféminée et molle, comme *Aristophane* le reproche à *Philoxène* son auteur.

NOELS. Sortes d'airs destinés à certains cantiques que le peuple chante aux fêtes de Noël. Les airs de *noëls* doivent avoir un caractère champêtre et pastoral, convenable à la simplicité des paroles, et à celle des bergers qu'on suppose les avoir chantés en

allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la crêche.

NŒUDS. On appelle *nœuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre son que celui de la corde entière. Par exemple, si de deux cordes dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le son qu'elle a comme corde entière, mais par l'unisson de la plus petite; parce qu'alors cette grande corde, au-lieu de vibrer dans sa totalité, se divise et ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions et qui tiennent en quelque sorte lieu de chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les *nœuds*, et il a nommé *ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration est la plus grande et où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si au-lieu de faire sonner une autre corde plus petite, on divise la grande au point de ces aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujétir, le même cas arrivera encore en fesant sonner une des deux parties;

car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, et l'on verra les mêmes *nœuds* et les mêmes *ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune; alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, et l'on verra des *nœuds* et des *ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle et faire résonner la corde entière.

M. *Sauveur* trouva le moyen de montrer ces *ventres* et ces *nœuds* à l'académie, d'une manière très-sensible, en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *nœuds*, et l'autre au milieu des *ventres*; car alors au son de l'aliquote on voyait toujours tomber les papiers des *ventres*, et ceux des *nœuds* rester en place. (Voyez *pl.* M. *fig.* 6).

NOIRE, *s. f.* Note de musique qui se

fait ainsi ◆ ou ainsi ⫫ , et qui vaut deux croches ⫫ ou la ◆ moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques on se servait de plusieurs sortes de *noires* ; *noire* à queue , *noire* quarrée , *noire* en losange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant ; mais dans la musique on ne se sert plus que de la *noire* à queue. (Voyez VALEUR DES NOTES).

NOME , *s. m.* Tout chant déterminé par les règles qu'il n'était pas permis d'enfreindre , portait chez les grecs le nom de *nome*.

Les *nomes* empruntaient leur dénomination : 1°. ou de certains peuples , *nome* éolien , *nome* lydien : 2°. ou de la nature du rhythme, *nome* orthien , *nome* dactylique , *nome* trochaïque : 3°. ou de leurs inventeurs , *nome* hiéracien , *nome* polymnestan : 4°. ou de leurs sujets , *nome* pythien , *nome* comique : 5°. ou enfin de leur mode , *nome* hypatoïde ou grave , *nome* nétoïde ou aigu , etc.

Il y avait des *nomes* bipartites qui se chantaient sur deux modes ; il y avait même un *nome* appelé tripartite , duquel *Sacadas* ou *Clonas* fut l'inventeur , et qui se chantait sur trois modes ; savoir le dorien , le phrygien et le lydien. (Voyez CHANSON , MODE).

NOMION. Sorte de chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON).

NOMIQUE, *adj.* Le mode *nomique* ou le genre de style musical qui portait ce nom, était consacré chez les Grecs à *Apollon* dieu des vers et des chansons, et l'on tâchait d'en rendre les chants brillans et dignes du dieu auquel ils étaient consacrés. (Voyez MODE, MELOPÉE, STYLE).

NOMS des notes (Voyez SOLFIER).

NOTES, *s. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour noter, c'est-à-dire, pour écrire la musique.

Les Grecs se servaient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique. Or comme ils avaient vingt-quatre lettres, et que leur plus grand système, qui, dans un même mode n'étant que de deux octaves, n'excédait pas le nombre de seize sons, il semblerait que l'alphabet devait être plus que suffisant pour les exprimer, puisque, leur musique n'étant autre chose que leur poésie notée, le rhythme était suffisament déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues et de signes propres à la musique ; car bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds,

il est certain que la musique vocale n'en avait aucun besoin, et la musique instrumentale n'étant qu'une musique vocale jouée par des instrumens, n'en avait pas besoin non plus, lorsque les paroles étaient écrites ou que le symphoniste les savait par cœur.

Mais il faut remarquer en premier lieu que, les deux mêmes sons étant tantôt à l'extrémité, et tantôt au milieu du troisième tétracorde, selon le lieu où se fesait la disjonction, (voyez ce mot) on donnait à chacun de ces sons des noms et des signes qui marquaient ces diverses situations; secondement, que ces seize sons n'étaient pas tous les mêmes dans les trois genres, qu'il y en avait de communs aux trois, et de propres à chacun, et qu'il fallait par conséquent des *notes* pour exprimer ces différences; troisièmement, que la musique se notait pour les instrumens autrement que pour les voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains instrumens à cordes une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la musique ordinaire; enfin, que les anciens ayant jusqu'à quinze modes différens, selon le dénombrement d'*Alypius*, (Voyez MODE) il fallut approprier des ca-

ractères à chaque mode, comme on le voit dans les tables du même auteur. Toutes ces modifications exigeaient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étaient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *notes* ; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les alonger, en divers sens. Par exemple la lettre *pi* écrite de toutes ces manières Π , Π , Ξ , Γ , Ί , exprimait cinq différentes *notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeaient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *notes* ; nombre prodigieux, qui devait rendre l'étude de la musique de la plus grande difficulté. Aussi l'était-elle, selon *Platon*, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avaient pas un si grand nombre de caractères ; mais la même *note* avait quelquefois différentes significations selon les occasions : ainsi le même caractère qui marque la proslambanomène du mode lydien, marque la parhypate-méson du mode hypo-iastien, l'hypate-méson

de

de l'hypo-phrygien, le lychanos-hypaton de l'hypo-lydien, la parhypate-hypaton de l'iastien, et l'hypate-hypaton du phrygien. Quelquefois aussi la *note* change, quoique le son reste le même; comme, par exemple, la proslambanomène de l'hypo-prhygien, laquelle a un même signe dans les modes hyper-phrygien, hyper-dorien, phrygien, dorien, hypo-phrygien, et hypo-dorien, et un autre même signe dans les modes lydien et hypo-lydien.

On trouvera (*pl.* H. *fig.* 1.) la table des *notes* du genre diatonique dans le mode lydien, qui était le plus usité : ces *notes* ayant été préférées à celles des autres modes par *Bacchius*, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage; et la musique des Grecs n'étant plus en usage, cette table suffit aussi pour désabuser le public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette musique nous serait maintenant impossible de déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auraient pu faire : mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger, voilà ce qui n'est plus possible à personne et qui ne le deviendra jamais. En toute

musique, ainsi qu'en toute langue, déchiffrer et lire sont deux choses très-différentes. Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *notes*. Le genre enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, plusieurs modes n'étant plus en usage, il paraît que *Boëce* établit l'usage de quinze lettres seulement; et *Grégoire* évêque de Rome, considérant que les rapports des sons sont les mêmes dans chaque octave, réduisit encore ces quinze *notes* aux sept premières lettres de l'alphabet, que l'on répétait en divers formes d'une octave à l'autre.

Enfin dans l'onzième siècle un bénédictin d'Arezzo, nommé *Gui*, substitua à ces lettres des points poses sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servait de clef. Dans la suite on grossit ces points; on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, et l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes et ces espaces. (Voyez PORTÉE). A l'égard des noms donnés aux *notes*, voyez SOLFIER.

Les *notes* n'eurent, durant un certain

temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation. Elles étaient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, et ne recevaient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantait : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant des catholiques jusqu'à ce jour ; et la musique des pseaumes, chez les protestans, est plus imparfaite encore, puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage les longues des brèves, ou les rondes des blanches, quoiqu'on ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que *Jean de Muris*, docteur et chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devaient avoir entre elles : il inventa aussi certains signes de mesures appelés modes ou prolations, pour déterminer dans le cours d'un chant si le rapport des longues aux brèves serait double ou triple, etc. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus ; on leur en a substitué d'autres en différens temps. (Voyez MESURE,

TEMPS, VALEUR DES NOTES). Voyez aussi au mot *musique* ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la musique écrite par nos *notes*, et la rendre exactement, il y a huit choses à considérer : savoir ; 1. la clef et sa position ; 2. les dièses ou bémols qui peuvent l'accompagner ; 3. le lieu ou la position de chaque *note* ; 4. son intervalle, c'est-à-dire, son rapport à celle qui précède, ou à la tonique, ou à quelque *note* fixe dont on ait le ton ; 5. sa figure qui détermine sa valeur ; 6. le temps où elle se trouve et la place qu'elle y occupe ; 7. le dièse, bémol ou béquarre accidentel qui peut la précéder ; 8. l'espèce de la mesure et le caractère du mouvement. Et tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *note*, ni l'accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de mesure.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvait de leur temps, sans songer à celui où elle pouvait parvenir ; et dans la suite leurs signes

se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançait, on établissait de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens présens ; en multipliant les signes, on a multiplié les difficultés, et à force d'additions et chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un systéme fort embrouillé et fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multidude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit et la mémoire des commençans, que l'oreille est formée, et les organes ont acquis l'habitude et la facilité nécessaires, long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert ; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux règles et nullement dans l'exécution du chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions : défaut d'une telle influence, que non-seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des écoliers ; mais encore qu'il n'est aucun musicien formé, qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisième est l'extrême diffu-

sion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent ; ce qui, joint à ces lignes, à ces portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis ; quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un et l'autre manquent ?

Les musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela. L'usage habitue à tout. La musique pour eux n'est pas la science des sons ; c'est celle des noires, des blanches, des croches, etc. Dès que ces figures cesseraient de frapper leurs yeux, ils ne croiraient plus voir de la musique. D'ailleurs ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendraient-ils facile aux autres ? ce n'est donc pas le musicien qu'il faut consulter ici, mais l'homme qui sait la musique et qui a refléchi sur cet art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière classe sur les défauts de notre *note ;* mais ces defauts sont plus aisés à connaître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve

établis, et préférera toujours une mauvaise manière de savoir à une meilleure d'apprendre

Ainsi, de ce qu'un nouveau systême est rebuté, cela ne prouve autre chose, sinon que l'auteur est venu trop tard; et l'on peut toujours discuter et comparer les deux systêmes, sans égard en ce point au jugement du public.

Toutes les manières de *noter* qui n'ont pas eu pour première loi l'évidence des intervalles, ne me paraissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. *Sauveur* qu'on peut voir dans les mémoires de l'académie des sciences, année 1721, ni à celle de M. *Demaux*, donnée quelques années après. Dans ces deux systêmes, les intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, et sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs et ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées, et des queues différemment dirigées, aux intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure et le peu de place qu'elle

occupe sont des avantages que l'on peut trouver dans un systême tout différent : le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé : *Dissertation sur la musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet article.

Les caractères de la musique ont un double objet ; savoir, de représenter les sons, 1°. selon leurs divers intervalles du grave à l'aigu ; ce qui constitue le chant et l'harmonie : 2°. et selon leurs durées relatives du vite au lent ; ce qui détermine le temps et la mesure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne et combine la musique écrite et régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *notes* de la gamme, portées à diverses octaves ou transposées sur différens degrés, selon le ton et le mode qu'on aura choisi. L'auteur exprime ses sept sons par les sept premiers chiffres ; de sorte que le chiffre 1 forme la *note ut*, le 2 la *note re*, le 3 la *note mi*, etc. et il les traverse d'une ligne horisontale, comme on voit dans la *planche F*, *fig.* 1.

Il écrit au-dessus de la ligne des *notes* qui, continuant de monter, se trouveraient dans l'octave supérieure : ainsi l'*ut* qui suivrait immédiatement le *si* en montant d'un demi-ton, doit être au-dessus de la ligne de cette manière ‾+1 ; et de même, les *notes* qui appartiennent à l'octave aiguë dont cet *ut* est le commencement, doivent tous être au-dessus de la même ligne. Si l'on entrait dans une troisième octave à l'aigu, il ne faudrait qu'en traverser les *notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessus de la première. Voulez-vous au contraire descendre dans les octaves inférieures à celle de la ligne principale, écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *notes* de l'octave qui la suit en descendant : si vous descendez encore d'une octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, etc. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq octaves ; ce qu'on ne saurait faire dans la musique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horisontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *note* qui passe en montant le *si* de l'octave

où l'on est, c'est-à-dire, qui entre dans l'octave supérieure, on met un point sur cette *note*. Ce point suffit pour toutes les *notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *note* par laquelle on y rentre, etc. On voit, dans l'exemple suivant le progrès de deux octaves, tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière.

123456̇712345671 7̣65432 1̇ 7̣654321.

La première manière de *noter* avec des lignes convient pour les musiques fort travaillées et fort difficiles, pour les grandes partitions, etc. La seconde avec des points est propre aux musiques plus simples et aux petits airs : mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, et l'auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse ariette, l'*objet qui règne dans mon ame*, qu'on trouve *notée* en partition par les chiffres de cet auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les octaves portent toujours le même chiffre,

les intervalles simples se reconnaissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnaît d'abord dans la dixième $\underset{+}{1}$ ou $1\dot{3}$ que c'est l'octave de la tierce majeure ; les intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs ; 24 sera éternellement une tierce mineure, 46 éternellement une tierce majeure ; la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux modes dans notre musique. Qu'est-ce que chanter ou jouer en *re* majeur ? C'est transporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut, et la placer sur *re*, comme tonique ou fondamentale.

Tous les rapports qui appartenaient à l'*ut* passent au *re* par cette transposition. C'est pour exprimer ce systême des rapports, haussé ou baissé, qu'il a tant fallu d'altérations de dièses ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau systême supprime tout-d'un-coup tous ces embarras : le seul mot *re* mis en tête et à la marge, avertit que la pièce est en *re*

majeur; et comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avait l'*ut*, il en prend aussi le signe et le nom; il se marque avec le chiffre 1, et toute son octave suit par les chiffres 2, 3, 4, etc. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de clef; c'est la touche *re* ou D du clavier naturel; mais ce même *re* devenu tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la fondamentale du mode.

Mais cette fondamentale qui est tonique dans les tons majeurs, n'est que médiante dans les tons mineurs; la tonique qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une tierce mineure au-dessous de cette fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horisontale qu'on tire sous la clef. *Re*, sans cette ligne, désigne le mode majeur de *re*; mais *re* souligné désigne le mode mineur de *si* dont ce *re* est médiante. Au reste, cette distinction qui ne sert qu'à déterminer nettement le ton par la clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y aurait aucun égard, on n'en solfierait pas moins exactement.

Au-lieu des noms mêmes des *notes*, on

pourrait se servir pour clefs des lettres de la gamme qui leur répondent ; C pour *ut*, D pour *re*, etc. (Voyez GAMME).

Les musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des transpositions, sans doute parce qu'elle rend l'art trop facile. L'auteur fait voir que ce mépris est mal fondé ; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte ; et que les transpositions dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable règle que suivent tous les grands musiciens et les bons compositeurs. (Voyez TRANSPOSITION).

Le ton, le mode et tous leurs rapports bien déterminés, il ne suffit pas de faire connaître toutes les *notes* de chaque octave, ni le passage d'une octave à l'autre par des signes précis et clairs ; il faut encore indiquer le lieu du clavier qu'occupent ces octaves. Si j'ai d'abord un *sol* à entonner, il faut savoir lequel ; car il y en a cinq dans le clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, selon les différentes octaves. Ces octaves ont chacune leur lettre, et l'une de ces lettres, mise sur la ligne qui sert de portée, marque à quelle octave appartient

cette ligne, et conséquemment les octaves qui sont au-dessus et au-dessous. Il faut voir la figure qui est à la fin du livre et l'explication qu'en donne l'auteur, pour se mettre en cette partie au fait de son système qui est des plus simples.

Il reste pour l'expression de tous les sons possibles dans notre système musical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la modulation ; ce qui se fait bien aisément. Le dièse se forme en traversant la *note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière ; *fa* dièse 4 : *ut* dièse 1. On marque le bémol par un semblable trait descendant : *si* bémol 7 *mi* bémol 3 (*). A l'égard du béquarre, l'auteur le supprime comme un signe inutile dans son système.

Cette partie ainsi remplie, il faut venir au temps ou à la mesure. D'abord l'auteur fait main-basse sur cette foule de différentes mesures dont on a si mal-à-propos chargé la musique. Il n'en connaît que deux, comme les anciens ; savoir mesure à deux temps, et mesure à trois temps. Les temps de chacune

(*) Ces chiffres doivent être croisés de manière que la ligne qui les croise doit, du haut à gauche, passer à la droite en descendant.

de ces mesures peuvent à leur tour être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expressions exactes pour tous les mouvemens possibles.

On rapporte dans la musique ordinaire les diverses valeurs des *notes* à celle d'une *note* particulière qui est la ronde ; ce qui fait que la valeur de cette ronde variant continuellement, les notes qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *notes* que sur la sorte de mesure dans laquelle elles sont employées, et sur le temps qu'elles y occupent ; ce qui le dispense d'avoir pour ces valeurs aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *note* seule entre deux barres remplit toute une mesure. Dans la mesure à deux temps, deux *notes* remplissant la mesure, forment chacune un temps. Trois *notes* font la même chose dans la mesure à trois temps. S'il y a quatre *notes* dans une mesure à deux temps, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque temps est divisé en deux parties égales ; on passe donc deux *notes* pour un temps ; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une et neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a

nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure, selon le nombre des temps et l'espèce de la mesure. Pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare, si l'on veut, les temps par des virgules ; de sorte qu'en lisant la musique, on voit clairement la valeur des *notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voyez *pl.* F. *fig.* 2).

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un temps contient une croche et deux doubles-croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles-croches montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, et par conséquent qu'une croche. Ainsi le temps entier se retrouve divisé en deux parties égales ; savoir, la *note* seule et le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits ; comme si une croche pointée était suivie de deux triples croches, alors il faudrait premièrement un trait sur les deux

notes qui représentent les triples-croches, ce qui les rendrait ensemble égales au point, puis un second trait qui, couvrant le trait précédent et le point, rendrait tout ce qu'il couvre égal à la croche. Mais quelque vîtesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales; et quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, sur-tout en séparant les temps par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'auteur du nouveau systême emploie aussi le point, mais autrement que dans la musique ordinaire : dans celle-ci, le point vaut la moitié de la *note* qui le précède ; dans la sienne, le point qui marque aussi le prolongement de la *note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le point remplit un temps, il vaut un temps ; s'il remplit une mesure, il vaut une mesure ; s'il est dans un temps avec une autre *note*, il vaut la moitié de ce temps. En un mot, le point se compte pour une *note*, se mesure comme les *notes* ; et pour marquer des tenues ou des syncopes, on peut employer plusieurs points de suite

de valeurs égales ou inégales, selon celles des temps ou des mesures que ces points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère ; c'est le zéro. Le zéro s'emploie comme les *notes* et comme le point ; le point se marque après un zéro pour prolonger un silence, comme après une *note* pour prolonger un son. (Voyez un exemple de tout cela, *pl.* F. *fig.* 3).

Tel est le précis de ce nouveau système. Nous ne suivrons point l'auteur dans le détail de ses règles ni dans la comparaison qu'il fait des caractères en usage avec les siens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté ; mais ce préjugé ne détournera point tout lecteur impartial d'examiner les raisons de cet auteur dans son livre même : comme cet auteur est celui de ce dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article, sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. (Voyez *pl.* F. *fig.* 4) un air noté par ces nouveaux caractères : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de ce dictionnaire ne doit pas être un livre, et que dans l'explication des caractères d'un art aussi

compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, est celle qui est d'une tierce majeure au-dessus de la dominante, ou un sémi-ton au-dessous de la tonique. Le *si* est *note sensible* dans le ton d'*ut* ; le *sol*, dièse dans le ton de *la*.

On l'appelle *note sensible*, parce qu'elle fait sentir le ton et la tonique sur laquelle, après l'accord dominant, la *note sensible*, prenant le chemin le plus court, est obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *note sensible* de dissonance majeure, faute de voir que la dissonance, étant un rapport, ne peut être constituée que par deux *notes*.

Je ne dis pas que la *note sensible* est la septième note du ton ; parce qu'en mode mineur cette septième *note* n'est *note sensible* qu'en montant ; car en descendant elle est à un ton de la tonique et à une tierce mineure de la dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE).

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux espèces ; les unes qui appartiennent à la mélodie, mais non pas à l'harmonie ; ensorte

que, quoiqu'elles entrent dans la mesure; elles n'entrent pas dans l'accord : celles-là se notent en plein. Les autres *notes de goût*, n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, se marquent seulement avec de petites *notes* qui ne se comptent pas dans la mesure, et dont la durée très-rapide se prend sur la *note* qui précède ou sur celle qui suit. (Voyez dans la *pl.* F. *fig.* 5, un exemple des *notes de goût* des deux espèces).

NOTER, *v. a.* C'est écrire de la musique avec les caractères destinés à cet usage, et appelés *notes*. (Voyez NOTES).

Il y a dans la manière de *noter* la musique une élégance de copie, qui consiste moins dans la beauté de la note que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les signes, et qui rend la musique ainsi *notée* bien plus facile à exécuter ; c'est ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les sons, c'est non-seulement leur donner du timbre sur l'instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au-lieu de les laisser éteindre avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des musiques qui

veulent des sons *nourris*, d'autres les veulent détachés et marqués seulement du bout de l'archet.

NUNNIE, *s. f.* C'était chez les Grecs la chanson particulière aux nourrices. (Voyez CHANSON).

O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CƆ est dans nos musiques anciennes le signe de ce qu'on appelait *temps parfait ;* c'est-à-dire de la mesure triple ou à trois temps, à la différence du temps imparfait ou de la mesure double, qu'on marquait par un C simple ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le temps parfait se marquait quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé de cette manière ʘ, ou par un O barré, ⦶. (Voyez TEMPS).

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *partie obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne saurait retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant ; ce qui la distingue des parties de remplissage qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins ; mais celui qui est chargé d'une *partie obligée*, ne

peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*obligé* se prend aussi pour contraint ou assujéti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en musique. (Voyez CONTRAINT).

OCTACORDE, *s. m.* Instrument ou systême de musique composé de huit sons ou de sept degrés. L'*octacorde* ou la lyre de *Pythagore* comprenait les huit sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a*, ♮ *c. d. e.* : c'est-à-dire, deux tétracordes disjoints.

OCTAVE, *s. f.* La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonnances; elle est, après l'unisson, celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple : l'unisson est en raison d'égalité, c'est-à-dire comme 1 est à 1 : l'*octave* est en raison double, c'est-à-dire comme 1 est à 2; les harmoniques des deux sons dans l'un et dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre intervalle. Enfin ces deux accords ont tant de conformité, qu'ils se confondent souvent dans la mélodie, et que dans l'harmonie même on les

prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet intervalle s'appelle *octave*, parce que, pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept degrés et faire entendre huit sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*octave* de tous les autres intervalles.

I. L'*octave* renferme entre ses bornes tous les sons primitifs et originaux ; ainsi, après avoir établi un systême ou une suite de sons dans l'étendue d'une *octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *octave* par une série semblable, et de même pour une troisième et pour une quatrième *octave*, ou l'on ne trouvera jamais aucun son qui ne soit la réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appelée *échelle de musique* dans sa première *octave*, et *réplique* dans toutes les autres. (Voy. ÉCHELLE, RÉPLIQUE). C'est en vertu de cette propriété de l'*octave* qu'elle a été appelée *diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON).

II. L'*octave* embrasse encore toutes les consonnances

consonnances et toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les intervalles simples tant consonnans que dissonans, et par conséquent toute l'harmonie. Etablissons toutes les consonnances sur un même son fondamental, nous aurons la table suivante :

$$\frac{120}{120}. \quad \frac{100}{120}. \quad \frac{96}{120}. \quad \frac{90}{120}. \quad \frac{80}{120}. \quad \frac{75}{120}. \quad \frac{72}{120}. \quad \frac{60}{120}.$$

Qui revient à celle-ci :

$$1. \quad \frac{5}{6}. \quad \frac{4}{5}. \quad \frac{3}{4}. \quad \frac{2}{3}. \quad \frac{5}{8}. \quad \frac{3}{5}. \quad \frac{1}{2}.$$

où l'on trouve toutes les consonnances dans cet ordre : la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure, et enfin l'*octave*. Par cette table on voit que les consonnances simples sont toutes contenues entre l'*octave* et l'unisson. Elles peuvent même être entendues toutes à-la-fois dans l'étendue d'une *octave* sans mélange de dissonances. Frappez à-la-fois ces quatre sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *octave*; ils formeront entre eux toutes les consonnances, excepté la sixte majeure qui est composée, et ne formeront nul autre in-

tervalle. Prenez deux de ces mêmes sons comme il vous plaira, l'intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les consonnances que l'accord qui les produit s'appelle *accord parfait.*

L'*octave*, donnant toutes les consonnances, donne par conséquent aussi toutes leurs différences, et par elles tous les intervalles simples de notre système musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la tierce majeure à la tierce mineure donne le sémi-ton mineur; la différence de la tierce majeure à la quarte donne le sémi-ton majeur; la différence de la quarte à la quinte donne le ton majeur; et la différence de la quinte à la sixte majeure donne le ton mineur. Or le sémi-ton mineur, le sémi-ton majeur, le ton mineur et le ton majeur sont les seuls élémens de tous les intervalles de notre musique.

III. Tout son consonnant avec un des termes de l'*octave* consonne aussi avec l'autre, par conséquent, tout son qui dissone avec l'un, dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*octave* a encore cette propriété, la plus singulière de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée et multipliée à

volonté, sans changer de nature, et sans que le produit cesse d'être une consonnance.

Cette multiplication de l'*octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; et un intervalle d huit *octaves* excède déjà cette capacité. (Voyez ÉTENDUE). Les *octaves* mêmes perdent quelque chose de leur harmonie en se multipliant; et passé une certaine mesure, tous les intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir : une double *octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *octave* simple; une triple qu'une double; enfin, à la cinquième *octave*, l'extrême distance des sons ôte presque à la consonnance tout son agrément.

C'est de l'*octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les intervalles par des divisions et subdivisions harmoniques. Divisez harmoniquement l'*octave* 3. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la quarte 3. 4. et de l'autre la quinte 4. 6.

Divisez de même la quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12. vous aurez la tierce mineure 10. 12. et la tierce majeure 12. 15. Enfin divisez la tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre

80. vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. et le ton majeur 80. 90. ou 8. 9., etc.

Il faut remarquer que ces divisions harmoniques donnent toujours deux intervalles inégaux, dont le moindre est au grave et le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion arithmétique, on aura le moindre intervalle à l'aigu et le plus grand au grave. Ainsi l'*octave* 2. 4. partagée arithmétiquement donnera d'abord la quinte 2. 3. au grave, puis la quarte. 3. 4. à l'aigu. La quinte 4. 5. donnera premièrement la tierce majeure 4. 5. puis la tierce mineure 5. 6. et ainsi des autres. On aurait les mêmes rapports en sens contraire, si, au-lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenait par les longueurs des cordes. Ces connaissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes; mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux auteurs.

Le systême complet et rigoureux de l'*octave* est composé de trois tons majeurs, deux *tons* mineurs, et deux sémi-tons majeurs. Le systême tempéré est de cinq tons égaux et deux sémi-tons formant entre eux autant de degrés diatoniques sur les sept tons de la gamme jusqu'à l'*octave* du premier. Mais

comme chaque ton peut se partager en deux sémi-tons, la même *octave* se divise aussi chromatiquement en douze intervalles d'un sémi-ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, et les cinq autres prennent chacun le nom du son diatonique le plus voisin, au-dessous par dièse, et au-dessus par bémol. (Voyez ÉCHELLE).

Je ne parle point ici des *octaves* diminuées ou superflues, parce que cet intervalle ne s'altère guère dans la mélodie, et jamais dans l'harmonie.

Il est défendu en composition de faire deux *octaves* de suite entre différentes parties, surtout par mouvement semblable; mais cela est permis, et même élégant, fait à dessein et à propos dans toute la suite d'un air ou d'une période: c'est ainsi que dans plusieurs *concerto* toutes les parties reprennent par intervalles le rippiéno à l'*octave* ou à l'unisson.

Sur la règle de l'*octave*, voyez RÈGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un instrument à vent, le son monte aussi-tôt à l'octave; c'est ce qu'on appelle *octavier*. En renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau et contraint par

l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vîtesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; et c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'octave du tout. Une corde de violoncelle *octarie* par un principe semblable, quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau *octarie;* cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE, *s. f.* Mot grec qui signifie *chant* ou *chanson.*

ODEUM, *s. m.* C'était, chez les anciens, un lieu destiné à la répétition de la musique qui devait être chantée sur le théâtre; comme est à l'opéra de Paris le petit théâtre du magasin. (Voyez MAGAZIN).

On donnait quelquefois le nom d'*odeum* à des bâtimens qui n'avaient point de rapport au théâtre. On lit dans *Vitruve* que *Périclès* fit bâtir à Athènes un *odeum* où l'on disputait des prix de musique; et dans *Pausanias*, qu'*Hérode l'athénien* fit construire un magnifique *odeum* pour le tombeau de sa femme.

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour dési-

gner un des ouvrages de musique d'un auteur? On dit le troisième *œuvre* de *Corelli*, le cinquième *œuvre* de *Vivaldi*, etc. mais ces titres ne sont plus guère en usage. A mesure que la musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos anciens s'imaginaient la glorifier.

ONZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle *onzième*, parce qu'il faut former *onze* sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. *Rameau* a voulu donner le nom d'*onzième* à l'accord qu'on appelle ordinairement quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, et que M. *Rameau* lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4 et non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION).

OPERA, *s. m.* Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.

Les parties constitutives d'un *opéra* sont le poëme, la musique et la décoration. Par la

poésie, on parle à l'esprit; par la musique, à l'oreille; par la peinture, aux yeux; et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à-la-fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première et la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'art de combiner agréablement les sons peut être envisagé sous deux aspects très-différens. Considérée comme une institution de la nature, la musique borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme: telle est ordinairement la musique d'église; tels sont les airs à danser et ceux des chansons. Mais, comme partie essentielle de la scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux-arts capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant.

Les sons de la voix parlante, n'étant ni soutenus ni harmoniques, sont inappréciables

bles, et ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante et des instrumens, au-moins dans nos langues trop éloignées du caractère musical; car on ne saurait entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter, qu'en supposant leur langue tellement accentuée, que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue, formassent entre elles des intervalles musicaux et appréciables ; ainsi l'on peut dire que leurs pièces de théâtres étaient des espèces d'*opéra ;* et c'est pour cela même qu'il ne pouvait y avoir d'*opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique, comme partie essentielle, doit donner au poëme lyrique un caractère différent de celui de la tragédie et de la comédie, et en faire une troisième espèce de drame qui a ses règles particulières : mais ses différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connaissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, et de ses relations naturelles avec le cœur humain ; détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philosophe, et qu'il faut laisser à une plume

faite pour éclairer tous les arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, et aux hommes de gout les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avaient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, et que ce qu'ils appelaient de ce nom ne ressemblait point au nôtre. Comme ils avoient beaucoup d'accens dans leur langue et peu de fracas dans leurs concerts, toute leur poésie était musicale, et toute leur musique déclamatoire ; de sorte que leur chant n'était presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantaient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leur poëme ; ce qui, par imitation, a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire, *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelaient genre lyrique en particulier, c'était une poésie héroïque dont le style était pompeux et figuré, laquelle s'accompagnait de la lyre ou cythare préférablement à tout autre instrument. Il est certain que les tragédies grecques se récitaient d'une manière très-semblable au chant, qu'elles

s'accompagnaient d'instrumens, et qu'il y entrait des chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *opéra* sans airs ; car il me paraît prouvé que la musique grecque, sans en excepter même l'instrumentale, n'était qu'un véritable récitatif. Il est vrai que ce récitatif, qui réunissait le charme des sons musicaux à toute l'harmonie de la poésie, et à toute la force de la déclamation, devait avoir beaucoup plus d'énergie que le récitatif moderne, qui ne peut guère ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent, pour la plupart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure ; des syllabes muettes et sourdes, des articulations dures, des sons peu éclatans et moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie ; et une poésie cadencées uniquement par le nombre des syllabes prend une harmonie peu sensible dans le rhythme musical, et s'oppose sans

cesse à la diversité des valeurs et des mouvemens.

Voilà les difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours et de vers, de se faire une langue propre ; et cette langue, qu'on appela lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle était tirée.

Ayant en quelque sorte préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, et de la lui rendre tellement propre sur la scène lyrique, que le tout pût être pris pour un seul et même idiôme ; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours pour paraître toujours parler ; nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale ; car moins la langue a de douceur et d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant, et du chant à la parole, y devient dur et choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des accords qui le distinguât de la parole (Voyez RÉCITATIF).

Cette

Cette manière d'unir au théâtre la musique à la poésie qui, chez les Grecs, suffisait pour l'intérêt et l'illusion, parce qu'elle était naturelle, par la raison contraire ne pouvait suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique et contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire ; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion : de-là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, et de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi, moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille ; et nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, et de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la poésie, mais que l'homme de goût rebute au théâtre, quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*opéra*, ses inventeurs, voulant éluder ce qu'avait de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la scène aux cieux et dans les enfers ;

et faute de savoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les dieux et les diables que les héros et les bergers. Bientôt la magie et le merveilleux devinrent les fondemens du théâtre lyrique ; et content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne songea pas même à rechercher si c'était bien celui-là qu'on avait dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion, il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvait imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir et celui des beaux-arts régnaient à l'envi. Cette nation célèbre, à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux-arts, prodigua son goût, ses lumières, pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avait besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux en étendue aux palais des rois, et en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle était remplie. On inventa, pour les orner, l'art de la perspective et de la décoration. Les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair et tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les

yeux, tandis que des multitudes d'instrumens et de voix étonnaient les oreilles.

Avec tout cela, l'action restait toujours froide, et toutes les situations manquaient d'intérêt. Comme il n'y avait point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque dieu, le spectateur, qui connaissait tout le pouvoir du poëte, se reposait tranquillement sur lui du soin de tirer ses héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil était immense et produisait peu d'effet, parce que l'imitation était toujours imparfaite et grossière, que l'action prise hors de la nature était sans intérêt pour nous, et que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce spectacle, tout imparfait qu'il était, fit long-temps l'admiration des contemporains, qui n'en connaissaient point de meilleur. Ils se félicitaient même de la découverte d'un si beau genre : voilà, disaient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'*Aristote ;* voilà l'admiration ajoutée à la terreur et à la pitié. Ils ne voyaient pas que cette richesse apparente n'était au fond qu'un signe de stérilité,

comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'était faute de savoir toucher, qu'ils voulaient surprendre ; et cette admiration prétendue n'était en effet qu'un étonnement puérile dont ils auraient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie et d'enchantement, leur en imposait au point qu'ils ne parlaient qu'avec enthousiasme et respect d'un théâtre qui ne méritait que des huées. Ils avaient, de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchait d'y représenter ; comme s'il y avait plus de mérite à faire parler platement le roi des dieux que le dernier des mortels, et que les valets de *Molière* ne fussent pas préférables aux héros de *Pradon*.

Quoique les auteurs de ces premiers *opéra* n'eussent guère d'autre but que d'éblouir les yeux et d'étourdir les oreilles, il était difficile que le musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son art l'expression des sentimens répandus dans le poëme. Les chansons des nymphes, les hymnes des prêtres, les cris des guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissaient pas tellement ces drames grossiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de

ces instans d'intérêt et de situation où le spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportait mal, le choix du mouvement, de l'harmonie et des chants n'était pas indifférent aux choses qu'on avait à dire, et que, par conséquent, l'effet de la seule musique, borné jusqu'alors aux sens, pouvait aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'était d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues et purement musicales : l'harmonie, découverte ou perfectionnée, lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire et pour émouvoir ; et la mesure, affranchie de la gêne du rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenait que d'elle seule.

La musique, étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bientôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles ; et souvent il ne sortait pas des sentimens moins vifs de l'orchestre, que de la bouche des acteurs. C'est alors que, commen-

çant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, et de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la nature des tableaux plus intéressans et plus vrais. Jusque-là l'*opéra* avait été constitué comme il pouvait l'être ; car quel meilleur usage pouvait-on faire au théâtre d'une musique qui ne savait rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvaient exister, et sur lesquelles personne n'était en état de comparer l'image à l'objet ? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux, comme on le serait par sa présence ; au-lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, et si les objets de la nature sont bien imités. Aussi, dès que la musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette ; le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie, l'intérêt fut substitué aux merveilleux, les machines des poëtes et des charpentiers furent détruites, et le drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque. Tout ce qui pouvait émouvoir le cœur y fut employé avec

succès ; on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison ou plutôt de folie, et les dieux furent chassés de la scène, quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion ; l'on sentit que le chef-d'œuvre de la musique était de se faire oublier elle-même ; qu'en jetant le désordre et le trouble dans l'ame du spectateur, elle l'empêchait de distinguer les chants tendres et pathétiques d'une héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur ; et qu'*Achille* en fureur pouvait nous glacer d'effroi, avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps.

Ces observations donnèrent lieu à une seconde réforme non moins importante que la première. On sentit qu'il ne fallait à l'*opéra* rien de froid et de raisonné, rien que le spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendait ; et c'est en cela sur-tout que consiste la différence essentielle du drame lyrique à la simple tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses ; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à

la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux et tout ce qui n'est que des pensées Le ton même de la simple galanterie, qui quadre mal avec des grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet; car jamais on ne sent mieux que l'acteur chante, que lorsqu'il dit une chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du drame lyrique; et l'illusion, qui en fait le charme, est toujours détruite aussitôt que l'auteur et l'acteur laissent un moment le spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*opéra* moderne est établi. *Apostolo-Zéno*, le Corneille de l'Italie; son tendre élève, qui en est le Racine, ont ouvert et perfectionné cette nouvelle carrière. Ils ont osé mettre les héros de l'histoire sur un théatre qui semblait ne convenir qu'aux fantômes de la fable: *Cyrus*, *César*, *Caton* même, ont paru sur la scène avec succès; et les spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bientôt oublié qu'ils chantaient, subjugués et ravis par l'éclat d'une musique aussi pleine de no-

blesse et de dignité, que d'enthousiasme et de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux poëmes que le génie avait créés, et que lui seul pouvait soutenir, écartèrent sans effort les mauvais musiciens qui n'avaient que la mécanique de leur art, et, privés du feu de l'invention et du don de l'imitation, fesaient des *opéra* comme ils auraient fait des sabots. A peine les cris des bacchantes, les conjurations des sorciers, et tous les chants qui n'étaient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du théâtre; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, et de tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux héros et un langage au cœur humain, les *Vinci*, les *Léo*, les *Pergolèse*, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, et s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aîle du génie, et se trouvèrent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-temps dans la route du bon goût sans monter ou descendre, et la perfec-

tion est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé et senti ses forces, la musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux, en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageait avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées et les sentimens du poëte; mais elle prend en quelque sorte un autre langage, et, quoique l'objet soit le même, le poëte et le musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à-la-fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit, forcé de partager, choisit et se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poëte, l'efface et le fait oublier: l'acteur voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix: ce qui fait tout-à-fait oublier la pièce, et change le spectacle en un véritable concert. Que si l'avantage au contraire se trouve du côté du poëte, la musique à son tour deviendra presque indifférente, et le spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un

mauvais musicien le mérite d'un excellent poëte, et de croire admirer des chef-d'œuvres d'harmonie, en admirant des poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la musique et son défaut d'application à la langue peuvent introduire dans les *opéra*, à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les langues les plus propres à fléchir sous les lois de la mesure et de la mélodie, sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente; parce que la musique se prêtant seulement aux idées de la poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la mélodie; et que, quand la musique cesse d'observer le rhythme, l'accent et l'harmonie du vers, le vers se plie et s'asservit à la cadence de la mesure et à l'accent musical. Mais lorsque la langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au chant, la douceur même de la mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, et l'on sent dans l'union forcée de ces deux arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille, et détruit à-la-fois l'attrait de la mélodie et l'effet de la déclamation. Ce défaut

est sans remède ; et vouloir à toute force appliquer la musique à une langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en aurait sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, et la musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paraît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun ; et qu'à certains égards, l'*opéra* constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paraît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt et les mouvemens qui manquaient à la musique, on avait imaginé les grossiers prestiges des machines et des vols, et que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'était contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la musique, devenue passionnée et pathétique, ait renvoyé sur les théâtres des foires ces mauvais supplémens dont elle n'avait plus besoin sur le sien. Alors l'*opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissait, devint un spectacle également touchant et majestueux, digne de plaire aux gens de goût, et d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on aurait pu retrancher

de la pompe du spectacle autant qu'on ajoutait à l'intérêt de l'action ; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent : mais il faut cependant que le lieu de la scène soit convenable aux acteurs qu'on y fait parler ; et l'imitation de la nature, souvent plus difficile et toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéressante, en devenant plus vraisemblable. Un beau palais, des jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du tartare, de l'olympe, du char du soleil ; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, et de se faire des modèles au-dessus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la tragédie, ne l'est pas dans le poëme épique, où l'imagination toujours industrieuse et dépensière se charge de l'exécution, et en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos théâtres le talent du meilleur machiniste, et la magnificence du plus puissant roi.

Quoique la musique, prise pour un art

d'imitation, ait encore plus de rapport à la poésie qu'à la peinture; celle-ci, de la manière qu'on l'emploie au théâtre, n'est pas aussi sujette que la poésie à faire avec la musique une double représentation du même objet; parce que l'une rend les sentimens des hommes, et l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent; image qui renforce l'illusion, et transporte le spectateur par-tout où l'acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles et des bornes; il n'est permis de se prévaloir, à cet égard, de l'agilité de l'imagination, qu'en consultant la loi de la vraisemblance; et, quoique le spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles, sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la tragédie, et à laquelle on ne peut guère s'asservir qu'aux dépens de l'action; de sorte qu'on n'est exact à quelqu'égard que pour être absurde à mille autres. Ce serait d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens

de scène, lesquelles se font valoir mutuellement; ce serait s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la scène, qui reste toujours, et les situations, qui changent; ce serait gâter, l'un par l'autre, l'effet de la musique et celui de la décoration, comme de faire entendre des symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les palais des rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'acte en acte les changemens de scène; et pour qu'ils soient réguliers et admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au lieu où l'on passe, dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux actes; de sorte que, comme l'unité de temps doit se renfermer à-peu-près dans l'espace d'une journée de chemin, à l'égard des changemens de scène pratiqués quelquefois dans un même acte, ils me paraissent également contraires à l'illusion et à la raison, et devoir être absolument proscrits du théâtre.

Voilà comment le concours de l'acoustique et de la perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, et porter à l'ame

un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce serait une grande erreur de penser que l'ordonnance du théâtre n'a rien de commun avec celle de la musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du poëme. C'est à l'imagination des deux artistes à déterminer entre eux ce que celle du poëte a laissé à leur disposition, et à s'accorder si bien en cela, que le spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit et de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées et d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, et que tout est dit au premier coup-d'œil. La puissance imitative de cet art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-faibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de peindre celles qu'on ne saurait voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude et le

silence même entrent dans le nombre des tableaux de la musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale et monotone, et s'éveille à l'instant qu'on se tait; et il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles et bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible, que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas; et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du spectateur : il ne représente pas directement la chose; mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le peintre n'ait rien à tirer de la partition du musicien, l'habile musicien ne sortira point sans fruit de l'attelier du peintre. Non-seulement il agitera la mer à son

gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois arts qui constituent la scène lyrique, forme entre eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines lois pour affecter les regards par quelqu'action, prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux espèces, dont l'une sert d'accompagnement à la parole, et l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie, selon les hommes, les langues et les caractères. Le second est l'art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, et qu'elle le rend inutile il l'exclut et même

en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle art des pantomimes. A cet art ajoutez un choix d'attitudes agréables et de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appelons la danse, qui ne mérite guère le nom d'art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la danse étant un langage, et par conséquent pouvant être un art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique; ou bien, si elle peut interrompre et suspendre cette action, sans gâter l'effet et l'unité de la pièce.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue et redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention, sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le spectacle par d'autres spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entre elles que le rapport général de la matière qui les compose; et qu'enfin, plus les spectacles insérés seraient agréables, plus la mutilation

du tout serait difforme ; de sorte qu'en supposant un *opéra* coupé par quelques divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissaient oublier le sujet principal, le spectateur, à la fin de chaque fête, se trouverait aussi peu ému qu'au commencement de la pièce ; et pour l'émouvoir de nouveau et ranimer l'intérêt, ce serait toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leurs *opéra* ces intermèdes comiques qu'ils y avaient insérés ; genre de spectacle agréable, piquant et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisaient mutuellement, et que l'une des deux ne pouvait jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourrait pas faire entrer comme partie constitutive, et faire concourir à l'action un art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à-la-fois deux langages qui s'excluent mutuellement, et joindre l'art pantomime à la parole qui le rend superflu ? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui

ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole, si vous voulez employer la danse: si-tôt que vous introduisez la pantomime dans l'*opéra*, vous en devez bannir la poésie; parce que de toutes les unités, la plus nécessaire est celle du langage, et qu'il est absurde et ridicule de dire à-la-fois la même chose à la même personne, et de bouche et par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissemens, qui non-seulement en suspendent l'action, mais, ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affaiblit l'intérêt, et, soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce serait bien pis, si ces fêtes n'offraient au spectateur que des faits sans liaison et des danses sans objet; tissu gothique

et barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture et imitation.

Il faut avouer cependant que la danse est si avantageusement placée au théâtre, que ce serait le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts et des entrechats, c'est terminer agréablement le spectacle, que de donner un ballet après l'*opéra*, comme une petite pièce après la tragédie. Dans ce nouveau spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre langue; c'est une autre nation qui paraît sur la scène. L'art pantomime ou la danse devenant alors la langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, et la musique restant le moyen de liaison, s'applique à la danse dans la petite pièce, comme elle s'appliquait dans la grande à la poésie. Mais, avant d'employer cette langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une langue à gens qui n'en ont pas le dictionnaire, et qui par conséquent ne l'entendront point.

OPÉRA, *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, et qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres (Voyez ŒUVRE). Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio.* Espèce de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scènes, à l'imitation des pièces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés, et qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque église durant le carême ou en d'autres temps. Cet usage assez commun en Italie n'est point admis en France. La musique française est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre, sans l'y montrer encore à l'église.

ORCHESTRE, *s. m.* On prononce *Orquestre.* C'était, chez les Grecs, la partie inférieure du théâtre; elle était faite en demi-cercle et garnie de siéges tout autour. On l'appellait *Orchestre*, parce que c'était là que s'exécutaient les danses.

Chez eux l'*orchestre* faisait une partie du

théâtre ; à Rome il en était séparé et rempli de siéges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales et les autres personnes de distinction. A Paris l'*orchestre* des comédies française et italienne, et ce qu'on appelle ailleurs le *parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, et s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des instrumens, comme l'*orchestre* de l'opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'*orchestre* du concert spirituel au château des Tuileries, et tantôt de la collection de tous les symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique, que l'*orchestre* était bon ou mauvais, pour dire que les instrumens étaient bien ou mal joués.

Dans les musiques nombreuses en symphonistes, telles que celles d'un opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*orchestre*. On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la symphonie dans les *opéra* d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*orchestre*, c'est-à-dire, de l'enceinte qui le contient.

contient. On lui donne les proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés et le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger et résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les spectateurs par un ratean placé dans le parterre à un pied ou deux de distance; de sorte que le corps même de l'*orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, et ne touchant presque à rien, vibre et résonne sans obstacle, et forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres, et en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin: 1°. que le nombre de chaque espèce d'instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que, par exemple, les basses n'étouffent pas les dessus, et n'en soient pas étouffées; que les hautbois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers: 2°. que les instrumens de chaque espèce, excepté les basses, soient rassemblés entre eux, pour qu'ils s'accordent mieux et marchent ensemble avec plus d'exactitude: 3°. que les basses soient dispersées autour des deux clavecins et par-tout l'*or-*

chestre ; parce que c'est la basse qui doit régler et soutenir toutes les autres parties, et que tous les musiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître à son clavecin, et le maître sur chacun d'eux ; que de même chaque violon soit vu de son premier, et le voye : c'est pourquoi cet instrument étant et devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent ; savoir, les premiers assis en face du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs, et les seconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le théâtre, etc.

Le premier *orchestre* de l'Europe, pour le nombre et l'intelligence des symphonistes, est celui de Naples : mais celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait est l'*orchestre* de l'opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre *Hasse.* (*Ceci s'écrivait en 1754*). Voyez (*pl. G. fig.* 1.) la représentation de cet *orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures, qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale, qu'on ne pourrait faire sur une longue description.

On a remarqué que, de tous les *orchestres* de l'Europe, celui de l'opéra de Paris, quoi-

qu'un des plus nombreux, était celui qui fesait le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premièrement la mauvaise construction de l'*orchestre* enfoncé dans la terre et clos d'une enceinte de bois lourd, massif et chargé de fer, étouffe toute résonnance : 2°. le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur sait à peine la musique, et n'a aucune intelligence de l'ensemble : 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie français, qui est en général de négliger et dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais instrumens des symphonistes, lesquels restant sur le lieu, sont toujours des instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, et à pourrir dans les intervalles : 6°. le mauvais emplacement du maître qui, sur le devant du théâtre et tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *orchestre*, et l'a derrière lui au-lieu de l'avoir sous ses yeux : 7°. le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit tout l'effet de la symphonie : 8°. la mauvaise harmonie de leurs composi-

tions, qui, n'étant jamais pure et choisie, ne fait entendre, au-lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd et confus: 9°. pas assez de contre-basses et trop de violoncelles, dont les sons traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur: 10°. enfin le défaut de mesure et le caractère indéterminé de la musique française, où c'est toujours l'acteur qui règle l'*orchestre*, au-lieu que l'*orchestre* doit régler l'acteur; et où les dessus mènent la basse, au-lieu que la basse doit mener les dessus.

ORÉILLE, *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de musique. Avoir de l'*oreille*, avoir l'ouïe sensible, fine et juste; ensorte que, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, et qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art, quand on les entend. On a l'*oreille* fausse, lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi le mot *oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement de sens. Dans cette acception, le mot *oreille* ne

se prend jamais qu'au singulier et avec l'article partitif. *Avoir de l'oreille ; il a peu d'oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris subst. au féminin.* C'était chez les Grecs cette partie de la musique qui s'exécutait sur les instrumens, et cette partie avait ses caractères, ses notes particulières, comme on le voit dans les tables de *Bacchius* et d'*Alypius* (Voyez MUSIQUE, NOTES).

ORGANISER le chant, *v. a.* C'était, dans le commencement de l'invention du contre-point, insérer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson : de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes, *ut re si ut*, l'autre partie chantait en même-temps ces quatre-ci, *ut re re ut.* Il paraît par les exemples cités par l'abbé *le Beuf* et par d'autres, que l'*organisation* ne se pratiquait guère que sur la note sensible à l'approche de la finale; d'où il suit qu'on n'*organisait* presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile et si peu varié, les chantres qui *organisaient* ne laissaient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *qua-*

druplum, qui s'appelait aussi *Triplum* ou *Quadruplum* tout simplement, ce n'était autre chose que le même chant des parties *organisantes*, entonné par des hautes-contres à l'octave des basses, et par des dessus à l'octave des tailles.

ORTHIEN, *adj.* Le *nome orthien*, dans la musique grecque, était un nome dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien *Olympus* le phrygien, et selon d'autres par le mysien. C'est sur ce nome *orthien*, disent *Herodote* et *Aulugelle*, que chantait *Arion* quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE, *s. f.* Pièce de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéra et autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des opéra français sont presque toutes calquées sur celles de *Lully*. Elles sont composées d'un morceau traînant appelé grave, qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appelée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *ouvertures* fran-

çaises servaient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on fesait venir en Italie des *ouvertures* de France pour mettre à la tête des opéra. J'ai vu même plusieurs anciens opéra italiens notés avec une *ouverture* de *Lully* à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *ouvertures* faites pour des symphonistes qui savaient peu tirer parti de leurs instrumens ont bientôt été laissées aux français, et l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, et ils distribuent aujourd'hui leurs *ouvertures* d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant et vif, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau chant, et ils finissent par un brillant *allegro*, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est que, dans un spectacle nombreux

où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, et que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instrumens qui le précède, et avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser, avec moins de bruit, par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer ; et de terminer enfin l'*ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur.

Notre vieille routine d'*ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginés qu'il y avait une telle convenance entre la forme des *ouvertures* de *Lully* et un opéra quelconque, qu'on ne saurait la changer sans rompre l'accord du tout : de sorte que d'un début de symphonie qui

serait dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *ouverture* italienne, ils diront avec mépris, que c'est une sonate, et non pas une *ouverture ;* comme si toute *ouverture* n'était pas une sonate.

Je sais bien qu'il serait à désirer qu'il y eût un rapport propre et sensible entre le caractère d'une *ouverture* et celui de l'ouvrage qu'elle annonce ; mais au-lieu de dire que toutes les *ouvertures* doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'ordonnance d'une *ouverture* et celle du corps entier de l'ouvrage ? Quelques musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*ouverture* tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils voulaient exprimer deux fois la même action, et que ce qui est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela. L'*ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commence-

ment de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *ouverture*; voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI, *adj. plur.* C'est le nom que donnaient les anciens dans le genre épais au troisième son en montant de chaque tétracorde. Ainsi les sons *oxipycni* étaient cinq en nombre. (Voyez APYCNY, ÉPAIS, SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

P.

P. par abréviation signifie *piano*, c'est-à-dire, *doux* (Voyez DOUX.) Le double *pp.* signifie *pianissimo*, c'est-à-dire, *très-doux*.

PANTOMIME, *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les airs des *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la pièce, et qui doit être simple, par la raison dite au mot *contre-danse*: mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent, pour ainsi dire, et font image, dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées, pour y noter la musique. (Voyez PORTÉE.)

Il y a du *papier réglé* de deux espèces, savoir celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, et celui dont le format est plus large que long: ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant par une bizarrerie dont

j'ignore la cause, les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la française*, celui dont on se sert en Italie, et *papier réglé à l'italienne*, celui qu'on préfère en France.

Le format plus large que long paraît plus commode, soit parce qu'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupître, soit parceque les portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or, c'est dans ces changemens que les musiciens sont sujets à prendre une portée pour l'autre, sur-tout dans les partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix portées, ni plus ni moins; et cela fait juste deux lignes ou accolades dans les partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq parties; savoir, deux dessus de violons, la *viola*, la partie chantante et la basse. Cette division étant toujours la même, et chacun trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre sans embarras en sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions françaises où le nombre des portées n'est fixe et déterminé ni dans les pages, ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'accolade qui

qui suit la portée correspondante à celle où l'on est ; ce qui rend le musicien moins sûr, et l'exécution plus sujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, ou DISJONCTION PROCHAINE, *s. f.* C'était, dans la musique grecque, au rapport du vieux *Bacchius*, l'intervalle d'un ton seulement entre les cordes de deux tétracordes ; et telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le tétracorde synnéménon, et le tetracorde diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMÈSE, *s. f.* C'était, dans la musique grecque, le nom de la première corde du tétracorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième tétracorde pouvait être conjoint avec le second ; alors sa première corde était la mèse ou la quatrième corde du second ; c'est-à-dire, que cette mèse était commune aux deux.

Mais quand ce troisième tétracorde était disjoint, il commençait par la corde appelée *paramèse*, laquelle au-lieu de se confondre avec la mèse, se trouvait alors un *ton* plus haut, et ce *ton* fesait la disjonction ou distance entre la quatrième corde ou la plus aiguë du tétracorde méson, et la première ou la plus grave

du tétracorde diézeugménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Paramèse signifie proche de la mèse ; parce qu'en effet la *paramèse* n'en est qu'à un *ton* de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, le nom donné par plusieurs auteurs à la troisième corde de chacun des trois tétracordes synnéménon, diézeugménon, et hyperboléon ; corde que quelques-uns ne distinguaient que par le nom du genre où ces tétracordes étaient employés. Ainsi la troisième corde du tétracorde hyperboléon, laquelle est appelée hyperboléon-diatonos par *Aristoxène* et *Alypius*, est appelée *paranète*-hyperboléon par *Euclyde*, etc.

PARAPHONIE, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, cette espèce de consonnance qui ne résulte pas des mêmes sons, comme l'unisson qu'on appelle *homophonie* ; ni de la réplique des mêmes sons, comme l'octave qu'on appelle *Antiphonie* ; mais des sons réellement différens, comme la quinte et la quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette musique : car pour la sixte et la tierce,

les Grecs ne les mettaient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour consonnantes.

PARFAIT, *adj.* Ce mot dans la musique, a plusieurs sens. Joint au mot *accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance ; joint au mot *cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible et de la dominante tombe sur la finale ; joint au mot *consonnance*, il exprime un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'octave, la quinte et la quarte sont des consonnances parfaites, et ce sont les seules ; joint au *mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue, et qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens auteurs.

Ils divisaient le temps ou le mode, par rapport à la mesure, en *parfait* ou *imparfait* ; et prétendant que le nombre ternaire était plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvaient par la Trinité, ils appelaient temps ou mode *parfait*, celui dont la mesure était à trois temps, et ils le marquaient par un O ou un cercle, quelquefois seul et quelquefois barré ⏀. Le temps ou mode *imparfait* for-

mait une mesure à deux temps, et se marquait par un O tronqué ou un C, tantôt seul et tantôt barré. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMPS.)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avait deux *parhypates* dans le diagramme des Grecs ; savoir, la *parhypate-hypaton*, et la *parhypate-méson*. Ce mot *parhypate* signifie *sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE, *s. f.* Air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite, le chant est fait sur les paroles ; et dans la *parodie*, les paroles sont faites sur le chant : tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de *parodies* ; et c'est pour l'ordinaire, ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la prosodie y est estropiée. (Voyez CHANSON).

PAROLES, *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique ; soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson. La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou

bonne, mais que les *paroles* en sont détestables : on pourrait dire le contraire des vieux opéra de *Lully*.

PARTIE, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord, il faut que deux sons au-moins se fassent entendre à-la-fois ; ce qu'une seule voix ne saurait faire. Pour former en chantant une harmonie ou une suite d'accords, il faut donc plusieurs voix : le chant qui appartient à chacune de ces voix s'appelle *partie ;* et la collection de toutes les parties d'un même ouvrage, écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle partition. (Voyez PARTITION).

Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi dans la musique quatre *parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *dessus*, et se chante par des voix de femmes, d'enfans ou de *musici ;* les trois autres sont la *haute-contre*, la *taille* et la *basse*, qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. On peut voir, (*pl.* F. *fig.* 6) l'étendue de voix de chacune de ces *parties*, et la clef qui lui appartient. Les notes blanches montrent les sons pleins où chaque *partie* peut arriver tant en haut qu'en bas ;

et les croches qui suivent montrent des sons où la voix commencerait à se forcer, et qu'elle ne doit former qu'en passant. Les voix italiennes excèdent presque toujours cette étendue dans le haut, sur-tout les dessus; mais la voix devient alors une espèce de *faucet*, et avec quelqu'art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* se subdivise, quand on compose à plus de quatre *parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE).

Dans la première invention du contre-point, il n'eut d'abord que deux *parties* dont l'une s'appelait *tenor*, et l'autre *dis-cant*; ensuite on en ajouta une troisième qui prit le nom de *triplum*; et enfin une quatrième, qu'on appela quelquefois *quadru-plum*, et plus communément *mottetus*. Ces *parties* se confondaient et enjambaient très-fréquemment les unes sur les autres: ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu et au grave, elles ont pris, avec des diapasons plus séparés et plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *parties* instrumentales. Il y a même des instrumens, comme l'orgue,

le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs *parties* à-la-fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre *parties*, qui répondent à celles de la musique vocale, et qui s'appellent *dessus*, *quinte*, *taille* et *basse*; mais ordinairement le dessus se sépare en deux, et la quinte s'unit avec la taille, sous le nom commun de *viole*. On trouvera aussi (*pl.* F. *fig.* 7) les clefs et l'étendue des quatre *parties* instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des instrumens n'ont pas, dans le haut, des bornes précises, et qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des auditeurs; au-lieu que dans le bas, ils ont un terme fixe qu'ils ne sauraient passer : ce temps est à la note que j'ai marquée; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *parties* qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées que par un seul instrument, et celles-là s'appellent *parties récitantes*. D'autres *parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'unisson, et on les appelle *parties concertantes* ou *parties de chœur*.

On appelle encore *partie* le papier de musique sur lequel est écrite la *partie* séparée de

chaque musicien ; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque concertant ait sa *partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *parties* que de concertans, attendu que la même *partie* est souvent doublée, triplée et multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, et plaçant la basse au-dessous du tout : on les arrange comme j'ai dit au mot COPISTE, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup-d'œil tout ce qui doit s'entendre à-la-fois.

Comme dans cette disposition une seule

ligne de musique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embrasse toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle *accolade*, et qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée : puis on recommence par une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la suite des mêmes portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une partie, après avoir parcouru la portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous, mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans son accolade; on va chercher dans l'accolade qui suit la portée correspondante, et l'on y trouve la suite de la même partie.

L'usage des *partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un concert ait la *partition* sous les yeux, pour voir si chacun suit sa partie, et remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'accompagnateur pour bien suivre l'harmonie ; mais quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas, où l'on joint dans une partie séparée d'autres parties en *partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les parties vocales, on note ordinairement la basse continue en *partition* avec chaque partie récitante, soit pour éviter au chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa partie. 2°. Les deux parties d'un duo chantant se notent en *partition* dans chaque partie séparée, afin que chaque chanteur, ayant sous les yeux tout le dialogue, en saisisse mieux l'esprit, et s'accorde plus aisément avec sa contre-partie. 3°. Dans les parties instrumentales, on a soin, pour les récitatifs obligés, de noter toujours la partie chantante en *partition* avec celle de l'instrument, afin que dans ces alternatives de chant non mesuré et de symphonie mesurée, le symphoniste prenne juste le temps des ritournelles sans enjamber et sans retarder.

PARTITION est encore, chez les facteurs d'orgue et de clavecin, une règle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise

vers le milieu du clavier ; et sur cette octave ou *partition* l'on accorde après tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *partition*.

Sur un son donné par un instrument dont je parlerai au mot *ton*, l'on accorde à l'unisson ou à l'octave le C *sol ut* qui appartient à la clef de ce nom, et qui se trouve au milieu du clavier ou à-peu-près. On accorde ensuite le *sol*, quinte aiguë de cet *ut* ; puis le *re*, quinte aiguë de ce *sol* ; après quoi l'on redescend à l'octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la quinte *la*, puis encore à la quinte *mi*. On redescend à l'octave de ce *mi*, et l'on continue de même, montant de quinte en quinte, et redescendant à l'octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, et l'on accorde son octave aiguë ; puis la quinte grave de cette octave *fa* ; l'octave aiguë de ce *fa* ; ensuite le *si* bémol, quinte de cette octave ; enfin le *mi* bémol, quinte grave de ce *si* bémol : l'octave aiguë duquel *mi* bémol doit faire quinte juste ou à-peu-près avec le *la* bémol ou *sol* dièse précédemment accordé.

Quand cela arrive, la partition est juste; autrement elle est fausse, et cela vient de n'avoir pas bien suivi les règles expliquées au mot *Tempérament*. (Voyez *pl.* F. *fig.* 8) la succession d'accords qui forme la *partition*.

La *partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'unissons et d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier.

PASSACAILLE, *s. f.* Espèce de chaconne, dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE). Les *passacailles* d'*Armide* et d'*Issé* sont célèbres dans l'opéra français.

PASSAGE *s. m.* Ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court; lequel est composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très-légèrement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *passo*. Mais tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *passi*, au-lieu que la plupart des chanteurs français ne s'écartent jamais de la note et ne font de *passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED, *s. m.* Air d'une danse de même nom, fort commune, dont la mesure

est triple, se marque $\frac{3}{8}$, et se bat à un temps. Le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à-peu-près semblable; excepté que le *passe-pied* admet la syncope, et que le menuet ne l'admet pas. Les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'air du *passe-pied* au-lieu de commencer sur le *frappé* de la mesure, doit dans chaque reprise commencer sur la croche qui le précède.

PASTORALE, *s. f.* Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose.

Une *pastorale* est aussi une pièce de musique faite sur des paroles relatives à l'état *pastoral*, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse et le naturel; l'air d'une danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *pastorale*.

PASTORELLE, *s. f.* Air italien dans le genre pastoral. Les airs français appelés pastorales, sont ordinairement à deux temps, et dans le caractère de musette. Les *pastorelles* italiennes ont plus d'accent, plus de

grace, autant de douceur et moins de fadeur. Leur mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de musique dramatique et théâtral, qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse. Toute l'expression de la musique française, dans le genre *pathétique*, consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissans, et dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De-là vient que les français croient que tout ce qui est lent est *pathétique*, et que tout ce qui est *pathétique* doit être lent. Ils ont même des airs qui deviennent gais et badins, ou tendres et *pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, etc. et le second sur celle-ci : *Quoi ! vous partez sans que rien vous arrête*, etc. C'est l'avantage de la mélodie française ; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, et cum volet, arbor.*

Mais la musique italienne n'a pas le même avantage : chaque chant, chaque mélodie a

son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *pathétique* d'accent et de mélodie se fait sentir en toute sorte de mesure, et même dans les mouvemens les plus vifs. Les airs français changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque air italien a son mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la mélodie. L'air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le genre, ni dans le mode, ni dans l'harmonie; puisqu'il y a des morceaux également *pathétiques* dans les trois genres, dans les deux modes et dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai *pathétique* est dans l'accent passionné, qui ne se détermine point par les règles; mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune manière en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à-la-fois sur le papier, et le long

d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une portée. (Voyez PORTÉE).

PAVANE, *s. f.* Air d'une danse ancienne de même nom, laquelle depuis long-temps n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parce que les figurans fesaient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des paons. L'homme se servait, pour cette roue, de sa cape et de son épée qu'il gardait dans cette danse, et c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

PAUSE, *s. f.* Intervalle de temps, qui dans l'exécution doit se passer en silence par la partie où la *pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE).

Le nom de *pause* peut s'appliquer à des silences de différentes durées; mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette *pause* se marque par un demi-bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne et la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot bâton, et qu'on trouve marquées, *pl.* D. *fig.* 9.

A l'égard de la *demi-pause*, qui vaut une blanche ou la moitié d'une mesure à quatre temps, elle se marque comme la *pause* entière, avec cette différence que la *pause* tient à une ligne par le haut, et que la *demi-pause* y tient par le bas. Voyez dans la même *fig.* 9, la distinction de l'une et de l'autre.

Il faut remarquer que la *pause* vaut toujours une mesure juste, dans quelque espèce de mesure qu'on soit; au-lieu que la *demi-pause* a une valeur fixe et invariable : de sorte que, dans toute mesure qui vaut plus ou moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point se servir de la *demi-pause* pour marquer une demi-mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *pauses* connues dans nos anciennes musiques sous le nom de *pauses initiales*, parce qu'elles se plaçaient après la clef, et qui servaient, non à exprimer des silences, mais à déterminer le mode, ce nom de *pause* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *bâton* et *mode*.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les

syllabes longues, et l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets.

PEAN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des dieux, et sur-tout d'*Apollon*.

PENTACORDE, *s. m.* C'était, chez les Grecs, tantôt un instrument à cinq cordes, et tantôt un ordre ou système formé de cinq sons : c'est en ce dernier sens que la quinte ou diapente s'appelait quelquefois *pentacorde*.

PENTATONON, *s. m.* C'était, dans la musique ancienne, le nom d'un intervalle que nous appelons aujourd'hui sixte-superflue. (Voyez SIXTE). Il est composé de quatre tons, d'un sémi-ton majeur et d'un sémi-ton mineur; d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

PERFIDIE, *s. f.* Terme emprunté de la musique italienne, et qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessin, de conserver le même mouvement, le même caractère de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes. (Voyez DESSIN, CHANT, MOUVEMENT). Telles sont les basses-contraintes, comme celles des anciennes chaconnes, et une infinité de

manières d'accompagnement contraint ou *perfidiè*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, et je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le dictionnaire de *Brossard*.

PÉRIÉLÈSE, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou de plusieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en assurer la finale, et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit.

La *périélèse* s'appelle autrement *cadence* ou *petite neume*, et se fait de trois manières; savoir, 1°. par *circonvolution* : 2°. par *intercidence* ou *diaptose* : 3°. ou par simple *duplication*. (Voyez ces mots).

PÉRIPHÉRÈS, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes tant ascendantes que descendantes, et qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *périphérès* était formée de l'*anacamptos* et de l'*euthia*.

PETTÉIA, *s. f.* Mot grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, et qui est le nom de la dernière des trois parties

dans lesquelles on subdivise la mélopée. (Voyez MÉLOPÉE).

La *pettéia* est, selon *Aristide Quintilien*, l'art de discerner les sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer et ceux par où l'on doit finir.

C'est la *pettéia* qui constitue les modes de la musique ; elle détermine le compositeur dans le choix du genre de mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes et selon les occasions. En un mot la *pettéia*, partie de l'hermosménon qui regarde la mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πέττεια leur jeu d'échecs ; la *pettéia* dans la musique étant une règle pour combiner et arranger les sons, comme le jeu d'échecs en est une autre pour arranger les pièces appelées πεττοι, *calculi*.

PHILÉLIE, *s. f.* C'était chez les Grecs une sorte d'hymne ou de chanson en l'honneur d'*Apollon*. (Voyez CHANSON).

PHONIQUE, *s. f.* Art de traiter et combiner les sons sur les principes de l'acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE).

PHRASE, *s. f.* Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *phrases* musicales. En mélodie, la *phrase* est constituée par le chant, c'est-à-dire, par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'harmonie la *phrase* est une suite régulière d'accords tous liés entre eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues; laquelle se résout sur une cadence absolue, et selon l'espèce de cette cadence : selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique. Un compositeur qui ponctue et phrase bien est un homme d'esprit :

un chanteur qui sent, marque bien ses *phrases* et leur accent, est un homme de goût : mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-sol.

PHRYGIEN, *adj.* Le mode *phrygien* est un des quatre principaux et plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractère en était ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Aussi était-ce, selon *Athénée*, sur le ton ou mode *phrygien* que l'on sonnait les trompettes et autres instrumens militaires.

Ce mode inventé, dit-on, par *Marsyas Phrygien*, occupe le milieu entre le lydien et le dorien ; et sa finale est à un ton de distance de celles de l'un et de l'autre.

PIÈCE, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau, et quelquefois de plusieurs, formant un ensemble et un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une ouverture est une *pièce* quoique composée de trois morceaux, et un opéra même est une *pièce*, quoique divisé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot *pièce* en a une plus particulière

dans la musique instrumentale, et seulement pour certains instrumens, tels que la viole et le clavecin. Par exemple, on ne dit point une *pièce de violon* ; l'on dit *une sonate* : et l'on ne dit guère une sonate de clavecin, l'on dit *une pièce*.

PIED, *s. m.* Mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avait dans l'ancienne musique cette différence des temps aux *pieds*, que les temps étaient comme les points ou élémens indivisibles, et les *pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *pieds*, à leur tour, étaient les élémens du mètre ou du rhythme.

Il y avait des *pieds* simples qui pouvaient seulement se diviser en temps, et de composés qui pouvaient se diviser en d'autres *pieds*, comme le choriambe, qui pouvait se résoudre en un trochée et un iambe : l'ionique en un pyrrique et un spondée, etc.

Il y avait des *pieds* rhythmiques dont les quantités relatives et déterminées étaient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, etc. et de non rhythmiques, entre lesquels les rapports étaient vagues, incer-

tains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourrait former de mots français, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des poëtes ni dans la pratique du peuple.

PINCÉ, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains instrumens, et sur-tout au clavecin : il se fait, en battant alternativement le son de la note écrite avec le son de la note inférieure, et observant de commencer et finir par la note qui porte le *pincé*. Il y a cette différence du *pincé* au tremblement ou trill, que celui-ci se bat avec la note supérieure, et le *pincé* avec la note inférieure. Ainsi le trill sur *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *re*, et le *pincé* sur le même *ut*, se bat sur l'*ut* et sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les pièces de *Couperin*, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trill dans la musique ordinaire. Voyez les signes de l'un et de l'autre à la tête des pièces de cet auteur.

PINCER, *v. a.* C'est employer les doigts au-lieu de l'archet pour faire sonner les cordes d'un

d'un instrument. Il y a des instrumens à cordes qui n'ont point d'archet, et dont on ne joue qu'en les *pinçant ;* tels sont le sistre, le luth, la guitarre : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'archet, comme le violon, et le violoncelle ; et cette manière de jouer, presque inconnue dans la musique française, se marque dans l'italienne par le mot *pizzicato.*

PIQUÉ, *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les notes et marquant fortement le pointé.

Notes *piquées* sont des suites de notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point, quelquefois un peu alongé, pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés, sans retirer ou repousser l'archet, mais en le fesant passer en frappant et sautant sur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même sens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les musiques italiennes avertit qu'il faut pincer. (Voyez PINCER).

PLAGAL, *adj.* Ton ou mode *plagal.*

Quand l'octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire; c'est-à-dire, quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu, on dit que le ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique où la quinte est au grave et la quarte à l'aigu.

Supposons l'octave *A a* divisée en deux parties par la dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une octave, et que vous fassiez votre finale sur l'un de ces *la*, votre mode est *authentique*; mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre finale sur la dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que modulant de la dominante à son octave, vous fassiez la finale sur la tonique intermédiaire, dans ces deux cas le mode est *plagal*.

Voilà toute la différence par laquelle on voit que tous les tons sont réellement authentiques, et que la distinction n'est que dans le diapason du chant et dans le choix de la note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la tonique dans l'authentique, et le plus souvent la dominante dans le *plagal*.

L'étendue des voix et la division des parties a fait disparaître ces distinctions dans la musique; et on ne les connaît plus que dans le

plain-chant. On y compte quatre tons *plagaux* ou collatéraux ; savoir le second, le quatrième, le sixième et le huitième, tous ceux dont le nombre est pair. (Voyez TONS DE L'EGLISE).

PLAIN-CHANT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Eglise romaine au chant ecclésiastique. Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne musique grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées et théâtrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le temps où les chrétiens commencèrent d'avoir des églises et d'y chanter des pseaumes et d'autres hymnes, fut celui où la musique avait déjà perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les chrétiens s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trou-

vèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui était restée; savoir celle du rhythme et du mètre, lorsque, des vers auxquels elle avait toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres sacrés, ou à je ne sais quelle barbare poésie, pire pour la musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit, et le chant se traînant uniformément et sans aucune espèce de mesure, de notes en notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique et cadencée toute l'énergie qu'il en recevait. Il n'y eut plus que quelques hymnes dans lesquelles, avec la prosodie et la quantite des pieds conservés, on sentît encore un peu la cadence des vers; mais ce ne fut plus là le caractère général du *plain-chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie toujours monotone et quelquefois ridicule, sur une langue telle que la latine, beaucoup moins harmonieuse et accentuée que la langue grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *plain-chant*, conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur et cérémonie dans leur église, offre encore aux connaisseurs de

précieux fragmens de l'ancienne mélodie et de ses divers modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans mesure et sans rhythme, et dans le seul genre diatonique, qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain-chant*. Les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des fondamentales ou toniques, et l'autre par la différente position des deux sémi-tons, selon le degré du systême diatonique naturel où se trouve la fondamentale, et selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTÊMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE).

Ces modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens chants ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère et une variété d'affections bien sensibles aux connaisseurs non prévenus, et qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systêmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule et de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre musique, et modulés sur les cordes de nos modes : comme

si l'on pouvait jamais marier notre systême harmonique avec celui des modes anciens, qui est établi sur des principes tout différens. On doit savoir gré aux évêques, prévôts et chantres qui s'opposent à ce barbare mélange, et désirer, pour le progrès et la perfection d'un art qui n'est pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour en enrichir le systême moderne. Loin qu'on doive porter notre musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagnerait à transporter le *plain-chant* dans notre musique; mais il faudrait avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et sur-tout être exempt de préjugés.

Le *plain-chant* ne se note que sur quatre lignes, et l'on n'y emploie que deux clefs, savoir la clef d'*ut* et la clef de *fa*; qu'une seule transposition, savoir un bémol; et que deux figures de notes, savoir la longue ou quarrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, et la brève qui est en losange.

Ambroise, archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant*; c'est-à-dire, qu'il donna le premier

une forme et des règles au chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, et le garantir de la barbarie et du dépérissement où tombait de son temps la musique. *Grégoire*, pape, le perfectionna et lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome et dans les autres Eglises où se pratique le chant romain. L'Eglise gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine et presque par force le chant grégorien. L'extrait suivant d'un ouvrage du temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *plain-chant*, qui s'est renouvelée de nos jours sur la musique, mais qui n'a pas eu la même issue. DIEU fasse paix au grand *Charlemagne!*

« Le très-pieux roi *Charles* était retourné « célébrer la pâque à Rome avec le seigneur « apostolique, il s'émut durant les fêtes une « querelle entre les chantres romains et les « chantres français. Les Français prétendaient « chanter mieux et plus agréablement que les « Romains. Les Romains se disant les plus « savans dans le chant ecclésiastique, qu'ils « avaient appris du pape *Saint Grégoire*, « accusaient les Français de corrompre, « écorcher et défigurer le vrai chant. La dis-

« pute ayant été portée devant le seigneur
« roi, les Français qui se tenaient forts de
« son appui, insultaient aux chantres ro-
« mains. Les Romains fiers de leur grand
« savoir, et comparant la doctrine de *saint*
« *Grégoire* à la rusticité des autres, les trai-
« taient d'ignorans, de rustres, de sots et
« de grosses bêtes. Comme cette altercation
« ne finissait point, le très-pieux roi *Charles*
« dit à ses chantres : déclarez-nous quelle est
« l'eau la plus pure et la meilleure, celle
« qu'on prend à la source vive d'une fontaine,
« ou celle des rigoles qui n'en découlent que
« de bien loin? Ils dirent tous que l'eau de
« la source était la plus pure, et celle des
« rigoles, d'autant plus altérée et sale qu'elle
« venait de bien loin. Remontez donc, re-
« prit le seigneur roi *Charles*, à la fontaine
« de *saint Grégoire* dont vous avez évidem-
« ment corrompu le chant. Ensuite le sei-
« gneur roi demanda au pape *Adrien* des
« chantres pour corriger le chant français,
« et le pape lui donna *Théodore* et *Benoit*,
« deux chantres très-savans et instruits par
« par *saint Grégoire* même : il lui donna
« aussi des antiphoniers de *saint Grégoire*,
« qu'il avait notés lui-même en notes ro-

« maines. De ces deux chantres, le seigneur
« roi *Charles*, de retour en France, en en-
« voya un à Metz et l'autre à Soissons, or-
« donnant à tous les maîtres de chant des
« villes de France de leur donner à corriger
« les antiphoniers, et d'apprendre d'eux à
« chanter. Ainsi furent corrigés les antipho-
« niers français que chacun avait altérés par
« des additions et retranchemens à sa mode,
« et tous les chantres de France apprirent le
« chant romain, qu'ils appellent maintenant
« chant français; mais quant aux sons trem-
« blans, flattés, battus, coupés dans le
« chant, les Français ne purent jamais bien
« les rendre, fesant plutôt des chevrottemens
« que des roulemens, à cause de la rudesse
« naturelle et barbare de leur gosier. Du
« reste, la principale école de chant demeura
« toujours à Metz; et autant le chant romain
« surpasse celui de Metz, autant le chant
« de Metz surpasse celui des autres écoles
« françaises. Les chantres romains apprirent
« de même aux chantres français à s'accom-
« pagner des instrumens; et le seigneur roi
« *Charles* ayant de rechef amené avec soi
« en France des maîtres de grammaire et de
« calcul, ordonna qu'on établît par-tout

« l'étude des lettres ; car, avant ledit sei-
« gneur roi, l'on n'avait en France aucune
« connaissance des arts libéraux ».

Ce passage est si curieux, que les lecteurs me sauront gré sans doute d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ inter cantores romanorum et gallorum. Dicebant se Galli meliùs cantare et pulchriùs quàm Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à sancto Gregorio papâ, Gallos corruptè cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio antè domnum regem Carolum pervenit. Galli verò, propter securitatem domni regis Caroli, valdè exprobrabant cantoribus romanis; Romani verò, doctrinæ propter auctoritatem magnæ, eos stultos, rusticos et indoctos, velut bruta animalia, affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum : et cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores : Dicite palàm quis purior est,

et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos; et ait domnus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit domnus rex Carolus ab Adriano papâ cantores qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissimos cantores qui à sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ romanâ: domnus verò rex Carolus revertens in Franciam misit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Suessonis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam, quam nunc vocant notam franciscam: excepto

quòd tremulas vel vinnulas, sivè collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit; quantùmque magisterium romanum superat Metense in arte cantandi, tantò superat Metensis cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi; et domnus rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Antè ipsum enim domnum regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium artium. Vide Annal. et Hist. Francor. ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coætaneos. imp. Francofurti 1594. sub vitâ *Caroli* magni.

PLAINTE, *s. f.* (Voyez ACCENT).

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT).

PLEIN-JEU, se dit du jeu de l'orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, et aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie; il se dit encore des instrumens d'archet, lorsqu'on en

en tire tout le son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE, *s. f.* *Plica*, sorte de ligature dans nos anciennes musiques. La *plique* était un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit *Muris*). Elle se fesait en passant d'un son à un autre, depuis le sémi-ton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant ; et il y en avait de quatre sortes. 1. La *plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand. 2. La *plique* longue descendante a deux traits descendans, dont celui de la droite est le plus grand. 3. La *plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

POINCT ou POINT, *s. m.* Ce mot, en

musique, signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans les vieilles musiques six sortes de *points*, savoir ; *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, et *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute note suivie d'une autre note moindre de la moitié par sa figure : alors, par la force du *point* intermédiaire, la note précédente vaut le triple au-lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection, placé à la gauche de la longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une ronde ou sémi-brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une ronde entre la longue et le *point* ; dans le second, on met deux rondes à la droite de la longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire ; et entre deux notes égales, il fait valoir celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une sémi-brève suivie d'une brève dans le temps parfait. Il ôte un temps à cette brève, et fait

qu'elle ne vaut plus que deux rondes au-lieu de trois.

V. Si une ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs brèves en temps imparfait, le second *point* transfère sa signification à la dernière de ces brèves, la rend parfaite et la fait valoir trois temps. C'est le *point* de translation.

VI. Un *point* entre deux rondes placées elles-mêmes entre deux brèves ou quarrées dans le temps parfait, ôte un temps à chacune de ces deux brèves ; de sorte que chaque brève ne vaut plus que deux rondes, au-lieu de trois. C'est le *point* d'altération.

Ce même *point*, devant une ronde suivie de deux autres rondes, entre deux brèves ou quarrées, double la valeur de la dernière de ces rondes.

Comme ces anciennes divisions du temps en parfait et imparfait ne sont plus d'usage dans la musique, toutes ces significations du *point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-temps.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède. Ainsi après la ronde le *point* vaut une blanche, après la blanche une

noire, après la noire une croche, etc. Mais cette manière de fixer la valeur du *point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, et cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, est une autre espèce de *point* dont j'ai parlé au mot *couronne*. C'est relativement à cette espèce de *point* qu'on appelle généralement *points-d'orgue* ces sortes de chants, mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, et toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une note de basse toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même point surmonté d'une couronne s'écrit sur la dernière note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors *point final*.

Enfin il y a encore une autre espèce de *points*, appelés *points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, et cela avertit que les notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs et détachés.

POINTER., *v. a.* C'est, au moyen du point,

rendre alternativement longues et brèves des suites de notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de croches. Pour les *pointer* sur la note, on ajoute un point après la première, une double croche sur la seconde, un point après la troisième, puis une double croche, et ainsi de suite. De cette manière elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avaient auparavant ; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux croches ; de sorte que la première ou longue en a les trois quarts, et la seconde ou brève l'autre quart. Pour les *pointer* dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seraient notées égales.

Dans la musique italienne toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées*. Mais dans la musique française on ne fait les croches exactement égales que dans la mesure à quatre temps; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *croches égales*.

POLYCÉPHALE, *adj.* Sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'*Apollon*. Le nome *polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le

second *Olympe* phrygien, descendant du fils de *Marsyas*, et selon d'autres, par *Cratès*, disciple de ce même *Olympe*.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée *Polymneste*, et selon d'autres, par *Polymnessus*, fils de *Melès* colophonien.

PONCTUER, *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases, qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencemens, leurs chûtes, et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX, *s. m.* Agrément du chant, lequel se marque par une petite note appelée en italien *appogiatura*, et se pratique, en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit, par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la *planche* B, *fig. 18*.

PORT-DE-VOIX JETÉ, se fait, lorsque, montant diatoniquement d'une note à sa tierce, on appuie la troisième note sur le son de la seconde, pour faire sentir seule-

ment cette troisième note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué, *planche* B, *fig. 13*.

PORTÉE, *s. f.* La *portée* ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La *portée* du plain-chant n'a que quatre lignes : elle en avait d'abord huit, selon *Kircher*, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avait qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la *portée* de huit lignes, réduites à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la musique, et de quatre dans le plain-chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire, et que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de musique, est en tout d'onze notes formant dix degrés diatoniques; et dans le plain-chant, de neuf notes formant huit degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION, *s. f.* Lieu de la portée où est

placée une note pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Les notes n'ont, par rapport aux lignes, que deux différentes *positions*; savoir, sur une ligne ou dans un espace, et ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même, ou l'espace dans la portée et par rapport à la clef, qui détermine la véritable *position* de la note dans le clavier général.

On appelle aussi *position*, dans la mesure, le temps qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, et qu'on nomme plus communément le *frappé*. (Voyez THESIS.)

Enfin l'on appelle *position*, dans le jeu des instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le sillet, ensorte que l'index pose à un ton de la corde-à-jour, c'est la *position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *positions* par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du sillet.

PRÉLUDE. *s. m.* Morceau de symphonie qui sert d'introduction et de préparation à

une pièce de musique. Ainsi les ouvertures d'opéra sont des *préludes ;* comme aussi les ritournelles qui sont assez souvent au commencement des scènes ou monologues.

Prélude est encore un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, etc. (Voyez l'article suivant.)

PRÉLUDER, *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer une pièce de musique.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin, l'art de *préluder* est plus considérable. C'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie. C'est sur-tout en *préludant*, que les grands musiciens exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur ni de bien posséder son cla-

vier, ni d'avoir la main bonne et bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie et de cet esprit inventif qui font trouver et traiter sur-le-champ les sujets les plus favorables à l'harmonie, et les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand art de *préluder* que brillent en France les excellens organistes, tels que sont maintenant les sieurs *Calviere* et *Daquin*, surpassés toutefois l'un et l'autre par M. le prince d'*Ardore*, ambassadeur de Naples, lequel pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, efface les plus illustres artistes et fait à Paris l'admiration des connaisseurs.

PRÉPARATION, *s. f.* Acte de préparer la dissonance (Voyez PRÉPARER).

PRÉPARER, *v. a. Préparer* la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne serait sans cette précaution : selon cette définition, toute dissonance veut être préparée. Mais, lorsque pour *préparer* une dissonance, on exige que le son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se *prépare*, savoir la septième ; encore cette

préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parce qu'alors la dissonance étant caractéristique, et dans l'accord et dans le mode, est suffisamment annoncée, que l'oreille s'y attend, la reconnait, et ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel. Mais lorsque la septième se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la *préparer*, pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare. Comme cet accord de septième se renverse et se combine de diverses manières, de-là naissent aussi plusieurs manières apparentes de *préparer*, qui dans le fond reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances; savoir, l'accord qui précède la dissonance, celui où elle se trouve et celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisième, voyez *Sauver*.

Quand on veut *préparer* régulièrement une dissonance, il faut choisir, pour arriver à son accord, une telle marche de basse-fondamentale, que le son qui forme la dissonance, soit un prolongement dans le temps

fort d'une consonnance frappée sur le temps faible dans l'accord précédent ; c'est ce qu'on appelle *syncoper* (Voyez SYNCOPE).

De cette préparation résultent deux avantages ; savoir , 1. qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords , puisque la dissonance elle-même forme cette liaison ; et 2. que cette dissonance , n'étant que le prolongement d'un son consonnant , devient beaucoup moins dure à l'oreille , qu'elle ne le serait sur un son nouvellement frappé. Or c'est-là tout ce qu'on cherche dans la préparation (Voyez CADENCES , DISSONANCE , HARMONIE).

On voit par ce que je viens de dire , qu'il n'y a aucune partie destinée spécialement à *préparer* la dissonance , que celle même qui la fait entendre : de sorte que si le dessus sonne dissonance , c'est à lui de syncoper ; mais si la dissonance est à la basse , il faut que la basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-simple , les maîtres de composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des dissonances qui ne se *préparent* jamais : telle est la sixte-ajoutée ; d'autres qui se *préparent* fort rarement : telle est la septième-diminuée.

PRESTO, *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de musique, indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvemens établis dans la musique italienne. *Presto* signifie *vite*. Quelquefois on marque un mouvement encore plus pressé par le superlatif *prestissimo*.

PRIMA INTENZIONE. Mot technique italien, qui n'a point de correspondant en français, et qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la musique française. Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé, tout-d'un-coup, tout entier et avec toutes ses parties dans l'esprit du compositeur, comme *Pallas* sortit tout armée du cerveau du *Jupiter*. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie dont toutes les idées sont si étroitement liées, qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de *Cicéron* longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, et qui par conséquent n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'auteur. Il y a

dans les arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, et dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à-la-fois, puisque le premier sans le dernier n'aurait eu aucun sens. Telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul et unique raisonnement dont la fabrication de l ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, et ne se conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, et dans la musique les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes : on les sent, on les devine à l'instant; les connaisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes, faites passer un de ces airs décousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre

ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens tons, et dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup ; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés. Ap ès un air *di prima intenzione*, toute autre musique est sans effet.

PRISE, *lepsis*. Une des parties de l'ancienne mélopée (Voyez MÉLOPÉE).

PROGRESSION, *s. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes (Voyez PROPORTION). Les suites d'intervalles égaux sont toutes en *progressions* ; et c'est en identifiant les termes voisins de différentes *progressions*, qu'on parvient à compléter l'échelle diatonique et chromatique, au moyen du tempérament (Voyez TEMPÉRAMENT).

PROLATION, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une manière de déterminer la valeur des notes semi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la semi-brève. Cette *prolation* se marquait après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisaient la *prolation* en parfaite et imparfaite, et l'une et l'autre en majeure et mineure, de même que pour le mode.

La *prolation* parfaite était pour la mesure ternaire, et se marquait par un point dans le cercle quand elle était majeure, c'est-à-dire, quand elle indiquait le rapport de la brève à la semi-brève; ou par un point dans un demi-cercle quand elle était mineure, c'est-à-dire, quand elle indiquait le rapport de la semi-brève à la minime (Voyez *pl.* B *fig.* 9. et 11.).

La *prolation* imparfaite était pour la mesure binaire, et se marquait comme le temps par un simple cercle, quand elle était majeure; ou par un demi-cercle, quand elle était mineure. (*Même pl. fig.* 10 et 12).

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *prolation* parfaite; outre le cercle et le demi-cercle, on se servit du chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois rondes ou semi-brèves, pour celle de la brève ou quarrée; et du chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois minimes ou blanches, pour la ronde ou semi-brève.

Aujourd'hui toutes les *prolations* sont abolies; la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire; et il faut avoir recours à des exceptions et à des signes particuliers, pour exprimer le partage d'une note quelconque en trois autres notes égales (Voyez VALEUR DES NOTES).

On lit dans le dictionnaire de l'académie, que *prolation* signifie *roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE, *s. m.* Sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce et lui sert d'introduction. Comme le sujet des *prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique et plein de louanges, la musique en doit être brillante, harmonieuse, et plus imposante que tendre et pathétique. On ne doit point épuiser sur le *prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la pièce; et il faut que le musicien, sans être maussade et plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de manière à se montrer encore intéressant et neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie ni rendue par la plupart des compositeurs; mais elle est pourtant nécessaire, quoique difficile.

Le mieux serait de n'en avoir pas besoin, et de supprimer tout-à-fait les *prologues* qui ne font guère qu'ennuyer et impatienter les spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la pièce, en usant d'avance les moyens de plaire et d'intéresser. Aussi les opéra français sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues ;* encore ne les souffre-t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

PROPORTION, *s. f.* Égalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportions ;* savoir, la *proportion* arihmétique, la géométrique, l'harmonique et la contre-harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions*, pour entendre les calculs dont les auteurs ont chargé la théorie de la musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d* ; si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes sont en *proportion* arihmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2, 4 : 8, 10.

Que si, au-lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus ; si, par

exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisième *c* est au quatrième *d*, la *proportion* est géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres 2, 4 : : 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4, est 2 ; et l'excès dont le troisième 8 est surpassé par le quatrième 10, est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *proportion* arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, et le troisième terme 8 est aussi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes sont donc en *proportion* géométrique.

Une *proportion*, soit arithmétique, soit géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare non le troisième au quatrième, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troisième, et que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6 sont en *proportion* arithmétique réciproque, et ces quatre 2, 4 : : 6, 3 sont en *proportion* géométrique réciproque.

Lorsque dans une *proportion* directe le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport, ces deux termes étant égaux sont pris pour le même, et ne s'écrivent qu'une fois au-lieu de deux. Ainsi dans cette *proportion* arithmétique 2, 4 : 4, 6, au-lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, et la *proportion* se pose ainsi ÷ 2, 4, 6.

De même dans cette *proportion* géométrique 2, 4 : : 4, 8, au-lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière ∺ 2, 4, 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, et que la *proportion* se pose avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6 sont donc en *proportion* arithmétique continue ; et ces trois-ci ∺ 2, 4, 8 sont en *proportion* géométrique continue.

Lorsqu'une *proportion* continue se prolonge, c'est-à-dire, lorsqu'elle a plus de trois

termes ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *progression*.

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8 forment une progression arithmétique qu'on peut prolonger autant qu'on veut, en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16 forment une progression géométrique qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut, en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du second terme divisé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*exposant* du rapport ou de la progression.

Lorsque trois termes sont tels que le premier est au troisième, comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, ces trois termes forment une sorte de *proportion* appelée *harmonique*. Tels sont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car comme le premier 3 est la moitié du troisième 6, de même l'excès 1 du second sur le premier est la moitié de l'excès 2 du troisième sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels que la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, non

comme le premier est au troisième, ainsi que dans la *proportion* harmonique, mais au contraire, comme le troisième est au premier; alors ces trois termes forment entre eux une sorte de *proportion* appelée *proportion contre-harmonique.* Ainsi ces trois nombres 3, 5, 6 sont en *proportion* contre-harmonique.

L'expérience a fait connaître que les rapports de trois cordes, sonnant ensemble l'accord parfait tierce-majeure, formaient entre elles la sorte de *proportion* qu'à cause de cela on a nommée *harmonique :* mais c'est là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les sons ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *proportion* harmonique et la *proportion* contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'art que la *proportion* arithmétique et la *proportion* géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des sons, et ne pas chercher, à l'exemple des pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différentes natures, qui n'ont entre elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *proprement* c'est exécuter la mélodie française avec les ornemens qui lui conviennent. Cette mélodie, n'étant rien par la seule force des sons, et n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les maîtres de *goût du chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du chant français. (Voyez AGRÉMENT).

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du chant français avec les ornemens qui lui sont propres, et qu'on appelle *agrémens du chant* (Voyez AGRÉMENT).

PROSLAMBANOMÉNOS. C'était, dans la musique ancienne, le son le plus grave de tout le systême, un ton au-dessous de l'hypate-hypaton.

Son nom signifie *surnuméraire, acquise* ou *ajoutée*, parce que la corde qui rend ce son-là fut ajoutée au-dessous de tous les tétracordes pour achever le diapason ou l'octave avec la mèse; et le diapason ou la double octave avec la nete-hyperboléon, qui était la corde la plus aiguë de tout le systême (Voyez SYSTÈME).

PROSODIAQUE, *adj.* Le nome *prosodiaque* se chantait en l'honneur de *Mars*, et fut, dit-on, inventé par *Olympus.*

PROSODIE, *s. f.* Sorte de nome pour les flûtes, et propre aux cantiques que l'on chantait chez les Grecs à l'entrée des sacrifices. *Plutarque* attribue l'invention des *prosodies* à *Clonas*, de Tégée, selon les Arcadiens, et de Thèbes, selon les Béotiens.

PROTESIS, *s. f.* Pause d'un temps long dans la musique ancienne, à la différence du *lemme* qui était la pause d'un temps bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'est, chez les catholiques, chanter ou réciter les pseaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole: c'est du chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez ÉPAIS).

PYTHAGORICIENS, *s. m. pl.* Nom d'une des deux sectes dans lesquelles se divisaient les théoriciens dans la musique grecque; elle portait le nom de *Pythagore* son chef, comme l'autre secte portait le nom d'*Aristoxène.* (Voyez ARISTOXÉNIENS).

Les

Les *Pythagoriciens* fixaient tous les intervalles, tant consonnans que dissonans, par le calcul des rapports. Les aristoxéniens, au contraire, disaient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur dispute n'était qu'une dispute de mots ; et sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts-de-*ton* des aristoxéniens ou ne signifiaient rien, ou n'exigeaient pas des calculs moins composés que ceux des limma, des comma, des apotomes fixés par les *pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un ton, que proposait un aristoxénien ? rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne savait ce qu'il voulait dire, ou il proposait de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 et 9. Or cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, et cette racine quarrée est un nombre irrationnel : il n'y avait aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de *ton* que par la géométrie, et cette méthode géométrique n'était pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *pythagoriciens*. La simplicité des aristoxéniens n'était donc qu'apparente ;

c'était une simplicité semblable à celle du système de M. de *Boisgelou*, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME).

Fin du second volume du Dictionnaire de Musique.

